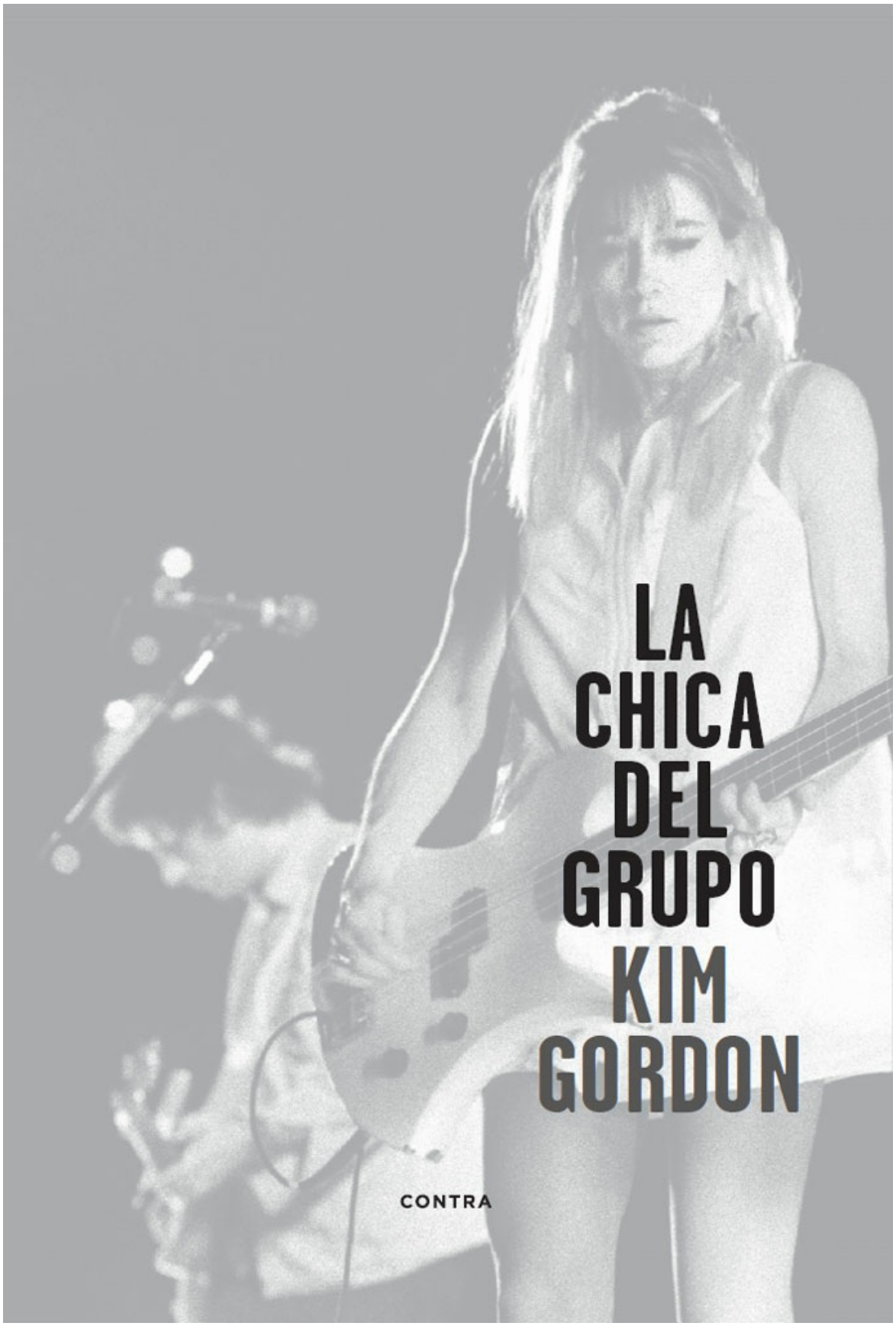
LA CHICA DEL GRUPO

KIM GORDON

CONTRA

Kim Gordon (Rochester, Nueva York, 1953) fue la célebre vocalista y bajista de Sonic Youth, uno de los grupos de rock más importantes e influyentes de las últimas décadas, banda en la que también tocó el que fuera su marido durante años, Thurston Moore, junto con el guitarrista Lee Ranaldo y el batería Steve Shelley. Tras la disolución de Sonic Youth en 2011, coincidiendo con la ruptura sentimental de la pareja, Kim Gordon formó el dúo experimental y ruidista Body/Head con Bill Nace.

Además de la música, Gordon ha cultivado múltiples facetas creativas como la interpretación —ha actuado en series como *Girls* y películas como *Last Days* de Gus Van Sant—, el diseño de moda, la crítica de arte —en 2014 publicó una antología de sus primeras críticas bajo el título *Is It My Body?*— y la pintura. Ha expuesto su obra artística en la Gagosian Gallery de Los Ángeles y en el White Columns de Nueva York. Vive en Northampton (Massachusetts), Nueva York y Los Ángeles, y es madre de una hija, Coco.



LA CHICA DEL GRUPO

KIM GORDON

CONTRA

Girl in a Band
© 2015, Kim Gordon
Todos los derechos reservados

Dirección editorial: Didac Aparicio y Eduard Sancho

Traducción: Montse Ballesteros
Composición digital: Pablo Barrio

Primera edición en papel: Febrero de 2015
Primera edición digital: Febrero de 2017
© 2017, Contraediciones, S.L.
C/ Elisenda de Pinós, nº 22
08034 Barcelona
contra@contraediciones.com
www.editorialcontra.com

© 2015, Montse Ballesteros, de la traducción
© Camera Press/Steve Double, de la imagen de cubierta: Kim Gordon, 27 de abril de 1990

ISBN: 978-84-946527-9-0

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

Para Coco, mi Estrella Polar

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dar las gracias a:

Mi editora, Carrie Thornton, por su infinita paciencia y por iniciar este proyecto.

También a Sean Newcott, editora adjunta de Carrie.

Al resto del equipo de HarperCollins y de Dey Street Books, incluyendo a Lynn Grady, Sharyn Rosenblum, Michael Barrs, Kendra Newton, Rachel Meyers, Lorie Pagnozzi y Paula Szafranski.

Al equipo de Faber en el Reino Unido: Lee Brackstone, Dan Papps, Gemma Lovett y Dave Watkins.

Un agradecimiento especial a Peter Smith, quien ha sido de suma ayuda a la hora de dar forma a este libro. También me gustaría expresar mi agradecimiento a Henry Dunow, por poner en marcha el proyecto.

A todos los fotógrafos, por permitirme usar sus fotografías.

A todos los amigos que me han ayudado a lo largo de estos últimos años: Elaine Kahn, Luisa Reichenheim, Lili Dwight, Byron Coley, Bill Nace, Julie Cafritz, Marjorie Zweizig, Daisy y Rob von Furth, Rebekah Brooks, Xian Hawkins, Don Fleming, Margaret Bodde, Lizzi Bougatsos, Jutta Koether, John Kelsey, Isabelle Graw, Tony Oursler, Jon Wurster, Jessica Hutchins, Stephen Malkmus, Chloë Sevigny, Mel Wansbrough, Sofia Coppola, Andrew Kesin, Mathew Higgs, Elissa Schappell, Sheila McCullough, Michele Fleischli,

Cameron Jamie, Dave Markey, Emma Reeves, Tamra Davis, Mike D, Adam H, Kathleen, Chris Habib, Mark Ibold, Vicki Farrell, Andrew Kesin, Richard Kern, Carlos van Hijfte, Tom Caw, Spike Jonze, Keith Nealy, Aimee Mann, Amy P, Carrie Brownstein, Ben Estes, Juan Amaya, Jim O'Rourke, J Mascis, Shana Weiss, Hilton Als, Bill Mooney, Barbara Herrington, Patrick Amory y Jamie Brisick.

Un agradecimiento especial a Steve Shelley, Lee Ranaldo y a Thurston Moore, sin los cuales esta historia no hubiera sido posible.

Me gustaría también hacer una mención de agradecimiento a todos los que han formado parte del equipo de Sonic Youth a lo largo de los años: Aaron Mullan, Eric Baecht, Nick Close, Susanne Sasic, Jim Vincent, Jeremy Lemos, Luc Suer, Dan Mapp, Bob Lawton, Peter van der Velde y Maurice Menares, así como a todo el equipo de la agencia SAM, Gaby Skolnek, Micheal Meisel, John Cutcliffe, Chris Kelly, John Silva y Richard Grabel.

A Chris Stone, Nils Bernstein, Patrick Amory, Gerard Cosloy, Chris Lombardi y a la gente de Matador Records, por publicar el doble LP de Body/Head.

A Eric Dimenstein, por encargarse de nuestra contratación.

A mi familia: Keller, Kathryn, Eleanor y Louise Erdman, y a Coco Gordon Moore.

A la memoria de mis extraordinarios padres: mi madre, Althea, y mi padre, Wayne. De alguna manera, su singular espíritu, humor e inteligencia me han servido de guía.

Y, por supuesto, a todos los fans, por el apoyo que me han brindado, el cual no creía que existiera en tal grado hasta que lo necesité.

FIN

CUANDO SUBIMOS AL ESCENARIO para dar nuestro último concierto, la noche giró en torno a los chicos. Por fuera, todo el mundo tenía más o menos el mismo aspecto que había tenido durante las tres últimas décadas. Por dentro, era otra historia.

Thurston le dio unas palmaditas en el hombro a nuestro bajo, Mark Ibold, y atravesó el escenario a grandes zancadas, seguido de Lee Ranaldo, nuestro guitarra, y, luego, de Steve Shelley, nuestro batería. Aquel gesto me pareció tan falso, tan infantil, tan fantasioso. Thurston tiene muchos conocidos, pero nunca trataba temas personales con los pocos amigos varones que tiene y jamás ha sido de los que dan palmaditas en el hombro. Era un gesto que decía a gritos: «He vuelto. Estoy libre. Estoy soltero».

Yo fui la última en salir al escenario, asegurándome de guardar cierta distancia con respecto a Thurston. Estaba agotada y alerta. Steve se situó detrás de su batería como lo haría un padre detrás de un escritorio. Los demás nos armamos con nuestros instrumentos cual batallón, un ejército que solo ansiaba el fin del bombardeo.

Una lluvia torrencial caía oblicuamente. La lluvia en Sudamérica es como la lluvia en cualquier otra parte y también hace que te sientas igual.

Dicen que cuando un matrimonio acaba, aquellas nimiedades en las que nunca habías reparado antes, prácticamente te perforan el cerebro. Durante toda la semana había sido así cada vez que Thurston estaba cerca. Tal vez él se sintiera igual, o quizá tuviera la cabeza en otra parte. En realidad, yo no quería saberlo. Fuera del escenario, él no paraba de enviar mensajes con el móvil y de andar de un lado para otro alrededor de nosotros como un niño maníaco que se siente culpable.

Después de treinta años, aquel era el último concierto de Sonic Youth. El festival de música y arte SWU se celebraba en Itu, en las afueras de São Paulo, en Brasil, a ocho mil kilómetros de casa, de Nueva Inglaterra. Se trataba de un acontecimiento de tres días, retransmitido por la televisión latinoamericana y también en *streaming*, con grandes patrocinadores como Coca-Cola y Heineken. Los cabezas de cartel eran Faith No More, Kanye West, The Black Eyed Peas, Peter Gabriel, Stone Temple Pilots, Snoop Dogg, Soundgarden y artistas por el

estilo. Probablemente, éramos los menos importantes del cartel. Era un lugar extraño para que las cosas llegaran a su fin.

A lo largo de los años, habíamos actuado en muchos festivales de rock. El grupo los consideraba un mal necesario, aunque la perspectiva del «todo o nada» que les daba el hecho de no probar sonido antes de tocar, en cierto modo también los hacía emocionantes. Los festivales implican remolques y carpas en el *backstage*, equipo y cables eléctricos por todas partes, lavabos portátiles malolientes y, de vez en cuando, encontrarse con músicos que te gustan personal o profesionalmente, pero a quienes nunca consigues ver o con los que no consigues quedar o hablar. El equipo puede romperse, se producen retrasos y el tiempo es difícil de pronosticar. Hay veces en que no te llega el sonido de los monitores, pero te lanzas a ello e intentas que tu música llegue a un mar de gente.

Los festivales también implican tocar menos tiempo. Aquella noche remataríamos las cosas en setenta minutos cargados de adrenalina, tal como lo habíamos hecho durante los últimos días en festivales de Perú, Uruguay, Buenos Aires y Chile.

Lo que era diferente con respecto a los últimos festivales y giras es que Thurston y yo no nos hablábamos. A lo largo de toda la semana, no habríamos llegado a intercambiar ni quince palabras. Tras veintisiete años de matrimonio, lo nuestro había fracasado. En agosto le tuve que pedir que se marchara de nuestra casa de Massachusetts, cosa que hizo. Alquiló un piso a un kilómetro y medio, y cada día iba y volvía de Nueva York.

La pareja a la que todos consideraban feliz, normal y eternamente sólida, que daba esperanzas a los músicos más jóvenes de poder sobrevivir en el loco mundo del rock and roll, ahora no era más que otro ejemplo de una relación de mediana edad fallida: una crisis de los cincuenta masculina, otra mujer, una doble vida.

Thurston simuló, en broma, una reacción de sorpresa cuando un técnico le pasó la guitarra. A los cincuenta y tres años, seguía siendo aquel chico desgreñado y flaco de Connecticut que había conocido en un club del centro de Nueva York cuando él tenía veintidós años y yo, veintisiete. Más tarde me dijo que le gustaron mis gafas de sol abatibles. Con sus tejanos, sus Pumas vieja escuela y una camisa blanca estilo Oxford con botones en el cuello, parecía un chico congelado en un diorama, un diecisieteañero que no quería ser visto en compañía de su madre ni de ninguna mujer, si vamos al caso. Tenía los labios de Mick Jagger y unos brazos y piernas desgarbados con los que parecía no saber qué hacer, y la cautela que se percibe en los hombres altos que no quieren abrumar a los demás con su altura. Su largo pelo castaño le camuflaba la cara, y parecía que le gustase así.

Durante aquella semana, fue como si él hubiera rebobinado el tiempo y borrado nuestros casi treinta años juntos. «Nuestra vida» había vuelto a ser «mi vida» para él. Volvía a ser un adolescente perdido en fantasías, y el numerito de estrella del rock que estaba montando sobre el escenario me exasperaba.

Aunque Sonic Youth siempre había sido una democracia, todos desempeñábamos un papel. Me puse en mi sitio, en el centro del escenario. No siempre había sido así, y no estoy segura de cuándo cambió. Era una coreografía cuyo origen se remontaba a veinte años atrás, cuando Sonic Youth firmó su primer contrato con Geffen Records. Fue entonces cuando nos dimos cuenta de que, para las discográficas de altos vuelos, la música importa, pero el aspecto de la chica es determinante. La chica afianza el escenario, atrae la mirada masculina y, dependiendo de quién sea, devuelve su propia mirada al público.

Como nuestra música puede resultar rara y disonante, el hecho de que yo esté en el centro del escenario también hace que sea más fácil ganarse al público. «Mira, es una chica, lleva un vestido y está con esos tíos, así que deben de estar

bien.» Pero nunca habíamos funcionado de ese modo cuando éramos un grupo indie, por lo que siempre tenía cuidado de no ponerme demasiado delante.

Apenas pude mantener el tipo durante la primera canción, «Brave Men Run». En un momento dado, mi voz se vino abajo como si estuviera rasgando su propio fondo, y entonces dicho fondo se cayó. Era una vieja canción, de las primeras, de nuestro álbum *Bad Moon Rising*. Yo había escrito la letra en la calle Eldridge de Nueva York, en un piso «ferrocarril[1]» de un edificio de viviendas en el que Thurston y yo vivíamos en aquella época. Esta canción siempre me hace pensar en las mujeres pioneras de mi familia materna mientras avanzaban trabajosamente hacia California atravesando Panama, teniendo mi abuela que hacerse cargo de sus hijos ella sola sin apenas ingresos durante la Gran Depresión. En cuanto a la letra, la canción me remitía a la primera vez que relacioné mis influencias artísticas con mi música. Tomé el título de un cuadro de Ed Ruscha que muestra un barco de vela escorado entre olas y crestas.

Pero hacía tres décadas de aquello. Esa noche Thurston y yo no nos miramos ni una sola vez, y cuando se acabó la canción, di la espalda al público para que nadie me pudiera ver la cara, aunque con escaso resultado. Todo lo que hacía y decía era retransmitido desde una de las dos pantallas de vídeo de doce metros de altura situadas en el escenario.

Por el motivo que fuera —solidaridad o tristeza o los titulares y artículos sobre la ruptura entre Thurston y yo que aquella semana nos perseguían allá donde fuéramos en español, portugués e inglés—, contamos con el apoyo apasionado de los espectadores de Sudamérica. Aquella noche, una multitud se extendía ante nosotros y se confundía con las oscuras nubes que rodeaban el estadio; miles de chavales empapados por la lluvia, con el pelo mojado, espaldas desnudas, camisetas de tirantes, manos levantadas sosteniendo teléfonos móviles y chicas a hombros de chicos morenos.

El mal tiempo nos había ido siguiendo por Sudamérica, desde Lima a Uruguay y Chile y ahora a São Paulo; un cursi reflejo de película del extrañamiento que había surgido entre Thurston y yo. Los escenarios de los festivales eran como versiones musicales de incómodos retablos domésticos: una sala de estar, o una cocina o un comedor, en el que el marido y la mujer se cruzan por la mañana en dicha estancia y se preparan tazas de café por separado sin que ninguno de los dos reconozca al otro ni la existencia de un ápice de historia compartida.

Después de esa noche, Sonic Youth dejó de existir. Nuestra vida como pareja —y como familia— ya se había acabado antes. Aún teníamos nuestro piso de la calle Lafayette de Nueva York —aunque no por mucho tiempo más—, y yo continuaría viviendo con nuestra hija, Coco, en nuestra casa de Massachusetts, que habíamos comprado en 1999 a una escuela local.

«¡Hola!», gritó Thurston animadamente a la multitud justo antes de que el grupo se lanzara de lleno a tocar «Death Valley ‘69». Dos noches antes, en Uruguay, Thurston y yo tuvimos que cantar a dúo otra de nuestras primeras canciones, «Cotton Crown». Su letra hablaba de amor y de misterio y de química y de soñar y de permanecer juntos. Básicamente, era una oda a Nueva York. En Uruguay, me había encontrado demasiado alterada como para poder cantarla, y Thurston tuvo que terminarla él solo.

Pero conseguí acabar «Death Valley ‘69». Estábamos Lee, Thurston y yo, y más tarde nosotros dos solos, allí, en pie. Mi futuro exmarido y yo mirando hacia aquella masa de brasileños mojados que se agitaba, nuestras voces repasando juntas la ortografía de las viejas palabras, que para mí eran como una banda sonora en *staccato* de una energía, rabia y dolor crudos y surrealistas: *Hit it. Hit it. Hit it*[2]. Creo que jamás en la vida me había sentido tan sola.

La nota de prensa emitida un mes antes por nuestra discográfica, Matador, no decía gran cosa:

Los músicos Kim Gordon y Thurston Moore, casados en 1984, anuncian su separación. Sonic Youth, incluidos Kim y Thurston, seguirán adelante con las citas de su gira por Sudamérica en noviembre. Los planes más allá de dicha gira son inciertos. Ambos han pedido que se respete su intimidad y no desean hacer más declaraciones.

«Brave Men Run», «Death Valley ‘69», «Sacred Trickster», «Calming the Snake», «Mote», «Cross the Breeze», «Schizophrenia», «Drunken Butterfly», «Starfield Road», «Flower», «Sugar Kane» y, para cerrar, «Teen Age Riot». El repertorio de São Paulo bebía de canciones de nuestros inicios, letras que Thurston y yo habíamos escrito juntos o por separado, temas que habían acompañado a Sonic Youth a lo largo de los años ochenta y noventa, así como de nuestros álbumes más recientes.

Puede que dicho repertorio pareciera una recopilación con «lo mejor de», pero había sido planeado con mucho cuidado. Durante los ensayos y a lo largo de toda aquella semana, recuerdo que Thurston se aseguró de informar al grupo de que no quería tocar tal o cual canción de Sonic Youth. Al final me di cuenta de que algunas de las canciones que quería dejar fuera hablaban de *ella*.

Podríamos haber cancelado la gira, pero habíamos firmado un contrato. Los grupos se ganan la vida tocando, y todos teníamos una familia y facturas que pagar, y en el caso de Thurston y el mío, teníamos que pensar en la matrícula de la universidad de Coco. Al mismo tiempo, no estaba segura de cómo se percibía que diéramos aquellos conciertos. No quería que la gente asumiera, independientemente de lo que hubiera pasado entre Thurston y yo, que yo estaba haciendo el papel de la mujer comprensiva que apoya a su hombre. No era así. Y fuera de nuestro círculo más inmediato, en realidad nadie más sabía lo que había sucedido.

Antes de volar a Sudamérica, Sonic Youth ensayó durante una semana en un estudio de Nueva York. De algún modo, con ayuda del Xanax, logré salir

adelante; era la primera vez que lo tomaba durante el día. En lugar de quedarme en nuestro piso, que ahora me parecía contaminado, los demás accedieron a hospedarme en un hotel.

Fieles al estilo del grupo, todos simularon que las cosas seguían igual. Sabía que los demás estaban demasiado nerviosos por cómo estaban las cosas entre Thurston y yo como para interactuar demasiado conmigo, teniendo en cuenta que todos conocían las circunstancias de nuestra ruptura e incluso a la mujer en cuestión. Yo no quería que nadie se sintiera incómodo y, después de todo, había aceptado seguir adelante con la gira. Sabía que cada uno tenía sus opiniones y lealtades personales, pero me sorprendió la jovialidad con la que se estaban comportando todos. Tal vez estuvieran demasiado abrumados por la irrealidad de la situación. Lo mismo pasó en Sudamérica.

Más adelante, alguien me enseñó un artículo de *Salon* titulado «¿Cómo han podido divorciarse Kim Gordon y Thurston Moore?». La autora, Elissa Schappell, escribió que nosotros habíamos enseñado a madurar a toda una generación. Dijo que había llorado al enterarse de la noticia.

> Míralos, pensé: estaban enamorados y casados y hacían arte. Molaban y eran muy intensos, profundamente serios con lo que respecta a su arte, y no se habían vendido ni edulcorado. En una era en la que reina la ironía, en la que fingiría indiferencia y disimularía mi inseguridad tras la burla —«no molaban tanto como para que importe…»—, ¿qué puede ser más aterrador que una pareja que decide —tras treinta años en un grupo que crearon ellos mismos, veinte y siete años de matrimonio, diecisiete años dedicados a criar a una hija — que se ha acabado todo? Siempre que a ellos les fuera bien, a nosotros nos iba bien también.

Concluía con la pregunta: «¿Por qué tendrían que ser diferentes del resto de nosotros?».

Buena pregunta, y no, no lo éramos, y lo que había sucedido era, probablemente, la historia más convencional de todos los tiempos.

Volamos a Sudamérica por separado. Yo lo hice con el grupo, y Thurston viajó con Aaron, nuestro técnico de sonido.

En las giras, tras el aterrizaje del avión, las furgonetas se apresuran a llevarte a al hotel. Una vez allí, la gente se dispersa, duerme, lee, come, hace ejercicio, sale de paseo, mira la tele, escribe correos electrónicos, mensajes de texto. Aquella semana en Sudamérica, sin embargo, todos los del grupo, incluido el personal de producción y el técnico, se reunieron a la hora de comer. Muchos miembros del equipo de producción llevaban años trabajando para nosotros y eran casi como de la familia. Thurston se sentaba a un extremo de la mesa, y yo al otro. Era como si saliéramos a comer fuera con la familia, salvo que papá y mamá se ignoraban mutuamente. Todo el mundo pedía comida y bebida en abundancia, y la mayoría de las conversaciones giraban en torno a la comida y la bebida como una forma de evitar hablar de lo que estaba sucediendo en realidad. Lo que estaba sucediendo era que, entre nosotros, había un invitado silencioso e inoportuno.

Nuestra primera actuación tuvo lugar en Buenos Aires. Hacía tiempo que Sonic Youth no tocaba en Argentina, y las muchedumbres eran expresivas y entusiastas, y parecían saberse la letra de todas las canciones. Durante los dos primeros días, erigí un muro para aislarme de Thurston, pero a medida que avanzaba la gira, me fui ablandando un poco. Con todo lo que habíamos vivido juntos, me creaba muchísima ansiedad guardarle tanto rencor. Un par de veces nos encontramos fuera del hotel haciendo fotos, y me obligué a ser cordial, cosa que Thurston hizo también.

Aquella semana, otros músicos —personas a quienes no conocía, como Chris Cornell, el cantante de Soundgarden— se acercaron a mí para decirme lo mucho que lamentaban nuestra ruptura, o para decirme lo mucho que el grupo

significaba para ellos. Bill y Barbara, el matrimonio que nos hacía el *merchandising* y las camisetas y cuyo negocio prosperó a lo largo de los años en que trabajamos juntos, se reunieron con nosotros en Buenos Aires como una muestra de apoyo moral, dando por sentado, como hizo todo el mundo, que aquel sería el último concierto de Sonic Youth.

Logré salir adelante gracias al escenario, a la liberación visceral de actuar. El ruido extremo y la disonancia pueden ser increíblemente purificadores. Normalmente, cuando actuamos en directo, me preocupa saber si mi amplificador suena demasiado alto o molesta, o si el resto del grupo está de mal humor por alguna razón. Pero aquella semana me traía sin cuidado lo fuerte que pudiera sonar o si le hacía sombra a Thurston sin querer. Hice lo que me dio la gana, y fue liberador y doloroso. Doloroso porque el fin de mi matrimonio era algo privado, y ver a Thurston jactándose de su nueva independencia delante del público era como si alguien estuviera echando sal en una herida, y mi cordialidad se desvaneció a medida que desfilaba una ciudad tras otra y fue reemplazada por la rabia.

Llegó hasta tal extremo que en São Paulo estuve a punto de hacer algún comentario mientras actuábamos. Pero no lo hice. Resulta que Courtney Love estaba de gira por Sudamérica al mismo tiempo que nosotros. Unas noches antes, ella había empezado a despotricar contra un fan que sostenía una foto de Kurt Cobain entre el público. «Tengo que vivir cada día con su mierda, con su fantasma y con su hija, y sacar esto a relucir es estúpido e irrespetuoso», gritó. Abandonó el escenario diciendo que solo regresaría si los asistentes accedían a corear «Los Foo Fighters son gay». El vídeo acabó en YouTube. Era el típico truco de Courtney, pero en ningún caso me hubiera gustado que se llevasen la impresión de que yo era un desastre como ella. No quería que nuestra última actuación fuera desagradable cuando Sonic Youth significaba tanto para tantas

personas; no quería aprovechar el escenario para hacer ningún tipo de alusión personal, y, en cualquier caso, ¿de qué hubiera servido?

Alguien me contó que el concierto de São Paulo está entero en internet, pero ni lo he visto ni quiero hacerlo.

Recuerdo que a lo largo de aquella última actuación estuve preguntándome si los asistentes se estarían dando cuenta de algo o qué estarían pensando sobre aquella pornografía cruda y extraña de tensión y distancia. Lo que ellos percibían y lo que yo percibía eran probablemente dos cosas distintas.

Durante «Sugar Kane», la penúltima canción, un globo terráqueo de color azul océano apareció en la pantalla situada detrás del grupo. Giraba con suma lentitud, como si pretendiera transmitir la indiferencia del mundo hacia sus propias vueltas y rotaciones. Todo sigue, decía el globo terráqueo, mientras el hielo se funde y los semáforos cambian de color cuando no hay coches a su alrededor, y la hierba se abre paso entre las vías de tren abandonadas y las grietas de la acera, y las cosas nacen y luego desaparecen.

Cuando terminó la canción, Thurston le dio las gracias al público. «Me muero de ganas por volver a estar con vosotros», dijo.

Cerramos con «Teen Age Riot», de nuestro álbum *Daydream Nation*. Canté, o medio canté, los primeros versos: *Spirit desire. Spirit desire. Spirit desire. We will fall. Spirit desire. Spirit desire. Spirit desire. We will fall*[3].

El matrimonio es una larga conversación, dijo alguien alguna vez, y tal vez la vida de un grupo de rock sea igual. Unos instantes después, ambos se habían acabado.

En el *backstage*, como de costumbre, nadie armó ningún revuelo por el hecho de que aquella fuera nuestra última actuación, ni por ninguna otra cosa en realidad. En cualquier caso, todos nosotros —Lee, Steve, Mark, nuestros técnicos de instrumentos— vivíamos en distintas ciudades y partes del país. Yo estaba demasiado triste y temía echarme a llorar en el caso de que me despidiese

de cualquiera de ellos, aunque tuviera ganas de hacerlo. Luego cada uno tomó su camino, y yo también volé de vuelta a casa.

Thurston ya había anunciado un montón de conciertos en solitario que empezarían en enero. Volaría a Europa y después regresaría a la Costa Este. Lee Ranaldo tenía previsto publicar su propio disco en solitario. Steve Shelley no paraba de tocar con Disappears, un grupo de Chicago. Yo daría algunos conciertos con un amigo y músico llamado Bill Nace, y trabajaría en unas obras de arte para una próxima exposición que tendría lugar en Berlín, pero, más que nada, estaría en casa con Coco, ayudándola con su último año de educación secundaria y con el proceso de solicitudes de ingreso a las universidades. Durante la primavera, Thurston y yo habíamos puesto en venta nuestro piso de la calle Lafayette de Nueva York, y finalmente lo vendimos seis meses más tarde. Aparte de esto, tal como decía la nota de prensa, Sonic Youth no tenía planes para el futuro.

Llegué a Nueva York en 1980, y a lo largo de los treinta años siguientes, la ciudad cambió tan rápida y lentamente como mi propia vida. ¿En qué momento desaparecieron todas las cafeterías Chock full o'Nuts o los bares Blarney Stone con aquellas ofertas de bufé de carne en conserva y col a la hora de comer? Formamos Sonic Youth, claro, pero antes e incluso después de hacerlo, encadené un trabajo a tiempo parcial con otro: de camarera, pintando casas, en una galería de arte, grapando y fotocopiando en una copistería. Cambiaba de vivienda cada dos meses. Vivía a base de *grits*[4], fideos al huevo, cebolla, patata, pizza y frankfurts. Trabajé en una librería y tenía que caminar cincuenta manzanas de vuelta a casa porque no tenía dinero para el billete de metro. No sé exactamente cómo me las arreglaba. Pero en cierto modo, ser pobre y luchar por abrirse camino en Nueva York consiste en trabajar durante el día para llegar a fin de mes y hacer lo que a uno le apetece el resto del tiempo.

Todas las horas y años pasados desde entonces dentro de furgonetas, en autocares, aviones y aeropuertos, en estudios de grabación y camerinos y moteles y hoteles abominables, solo fueron soportables gracias a la música sobre la que se sustentaba esa vida. Música que solo pudo haber provenido de la escena artística del *downtown* de Nueva York y de la gente que la integraba: Andy Warhol, The Velvet Underground, Allen Ginsberg, John Cage, Glenn Branca, Patti Smith, Television, Richard Hell, Blondie, los Ramones, Lydia Lunch, Philip Glass, Steve Reich y la escena del free jazz en los lofts. Recuerdo la energía electrizante al oír las guitarras estridentes y al conocer a espíritus afines y al hombre con el que me que casé, a quien creía mi alma gemela.

Hace unas noches, pasé por delante de nuestro antiguo piso en el número 84 de la calle Eldridge cuando iba de camino a un bar coreano de karaoke en el que se congrega una muestra representativa de los habitantes de Chinatown y Koreatown, junto a los habituales *hipsters* del mundo del arte. Estuve pensando todo el tiempo en Dan Graham, el artista que hizo que me interesara por gran parte de lo que estaba sucediendo en la escena musical a finales de los años setenta y principios de los ochenta, quien vivía en el piso de encima del nuestro y fue testigo de las primeras versiones de lo que más adelante acabaría siendo Sonic Youth.

Me reuní con un amigo que estaba en el karaoke. No había escenario. La gente se ponía de pie en medio de la sala rodeada de pantallas de vídeo y cantaba. Una de las canciones que sonó fue «Addicted to Love», el viejo tema de Robert Palmer que versioné en una cabina de grabación casera en 1989, el cual acabó en el LP de Ciccone Youth *The Whitey Album*. Hubiera sido divertido cantarla al estilo karaoke, aunque no habría sabido decir si era una persona valiente en la vida real o si solo era capaz de cantar sobre un escenario. En ese sentido, no he cambiado gran cosa en los últimos treinta años.

Ahora que ya no vivo en Nueva York, no sé si podría instalarme allí de nuevo. Todo aquel idealismo de chica joven le pertenece ahora a otra persona. Aquella ciudad que conocí ya no existe y está más viva en mi cabeza de lo que lo está cuando estoy allí.

Tras treinta años tocando en un grupo, suena un tanto estúpido decir: «No soy música». Pero durante la mayor parte de mi vida, nunca me he visto como tal y nunca cursé estudios formales para serlo. A veces me veo como una estrella del rock en minúsculas. Sí, tengo sensibilidad para el sonido, creo que tengo buen oído y me encantan el juego visceral y la excitación que supone estar sobre un escenario. E incluso como artista visual y conceptual, siempre ha habido un aspecto relacionado con la interpretación en todo lo que hago.

Para mí, actuar tiene mucho que ver con ser valiente. Escribí un artículo para *Artforum* a mediados de los años ochenta que contenía una frase que el crítico de rock Greil Marcus citó muchas veces: «La gente paga dinero para ver a otros creer en sí mismos», en el sentido de que cuanto mayor sea la posibilidad de fracasar ante el público, mayor valor le atribuirá la cultura a lo que hagas.

A diferencia de, pongamos, un escritor o un pintor, cuando estás sobre el escenario, no te puedes esconder de los demás, ni tampoco de ti mismo.

He pasado mucho tiempo en Berlín, y los alemanes cuentan con todas esas fantásticas palabras con múltiples significados. En una de mis últimas visitas, me topé con una de esas palabras, «*Maskenfreiheit*», que significa «la libertad conferida por las máscaras».

Siempre me ha costado encontrar un espacio para mis emociones cuando estoy junto a otras personas. Es algo que viene de lejos, de la infancia, una sensación de no haberme sentido nunca protegida por mis padres, ni de mi hermano mayor, Keller, el cual solía meterse despiadadamente conmigo cuando éramos pequeños; una sensación de que ninguna de las personas cercanas a mí me escuchaba en serio. Tal vez eso sea lo que acabe siendo un escenario para un

intérprete: un espacio que poder llenar con lo que no puede ser expresado ni obtenido en ninguna otra parte. La gente me ha dicho que, cuando actúo, soy opaca o misteriosa o enigmática o incluso fría. Pero aún mas que cualquiera de esas cosas, soy sumamente tímida y sensible, como si pudiera sentir todas las emociones que se arremolinan en una habitación. Y creedme cuando os digo que, una vez traspasada mi figura pública, no cuento con ninguna otra defensa.

1

RESULTA GRACIOSO lo que recuerda uno y por qué, o incluso si ocurrió en realidad. Mi primera opinión de Rochester, en el estado de Nueva York: cielos grises, oscuros, hojas de colores, habitaciones vacías, sin padres presentes, sin nadie que vigile o se ocupe de los asuntos domésticos. ¿Es el norte del estado de Nueva York lo que estoy recordando o se trata de una escena de una vieja película?

Tal vez se trate de una película que mi hermano mayor, Keller, y yo vimos en la televisión, *La bestia con cinco dedos*. Yo tenía tres o cuatro años. Peter Lorre interpreta a un hombre que ha quedado fuera del testamento de su patrón, un famoso pianista que acaba de fallecer. Se venga del pianista cortándole la mano, y durante el resto de la película, la mano no dejará de atormentarle. Deambula y se mueve furtivamente por toda la casa. Toca notas negras y acordes en el piano, y se esconde en un armario ropero. A medida que transcurre la película, Peter Lorre va enloqueciendo, cada vez más empapado en sudor, hasta que al final la mano lo alcanza y lo estrangula.

«La mano está debajo de tu cama», me dijo Keller después. «Saldrá en medio de la noche mientras estés dormida y te *atrapará*.»

Era mi hermano mayor, así que ¿por qué no iba a creerle? Durante los meses siguientes, viví subida a mi colchón, haciendo equilibrios encima de él con los pies descalzos para vestirme por la mañana. De noche, me quedaba dormida

rodeada de un ejército de animales de peluche, con los más pequeños más cerca de mí y un perro grande con una lengua roja haciendo guardia en la puerta, aunque ninguno de ellos hubiera podido defenderme de la mano.

Keller: una de las personas más singulares que haya conocido jamás, la persona que, más que nadie en el mundo, determinó quién fui yo y quién acabé siendo. Fue, y sigue siendo, brillante, manipulador, sádico, arrogante, casi insoportablemente elocuente. Además, tiene una enfermedad mental: esquizofrenia paranoide. Y tal vez porque él fue incesantemente verborrágico desde un principio, yo me convertí en su opuesto, en su sombra: tímida, sensible, cerrada hasta tal extremo que, para superar mi propia hipersensibilidad, no tuve más remedio que ser valiente.

Una vieja fotografía en blanco y negro de una casita es la única prueba que conservo de que mi lugar de nacimiento fue Rochester. El blanco y negro combina con esa ciudad, con sus ríos, sus acueductos, sus fábricas y sus inviernos interminables. Y cuando mi familia se dirigió hacia el oeste, como cualquier otro canal de parto, Rochester cayó en el olvido.

Tenía cinco años cuando a mi padre le ofrecieron una cátedra en el Departamento de Sociología de la Universidad de California en Los Ángeles, la UCLA, y nosotros —mis padres, Keller y yo— partimos hacia Los Ángeles en nuestro viejo coche familiar. Una vez hubimos cruzado a los estados del oeste, recuerdo lo mucho que se emocionó mi madre al pedir *hash browns*[5] en un restaurante de carretera. Para ella, las *hash browns* eran típicas del oeste, un símbolo cargado de un significado que ella era incapaz de expresar.

Cuando llegamos a Los Ángeles, nos alojamos en un antro llamado Seagull Motel[6]; probablemente, uno de tantos otros lugares parecidos de igual nombre que se encontraban a lo largo de la costa de California. Este Seagull Motel quedaba a la sombra de un templo mormón, una enorme estructura monolítica situada en la cima de una colina, y estaba rodeado de hectáreas de césped

cortado de un tono verde saturado sobre el que no estaba permitido caminar. Había aspersores por todas partes, unos pequeños artilugios metálicos aquí y allá que daban vueltas y traqueteaban a todas horas. Nada era autóctono: ni el césped ni el agua de los aspersores ni ninguna de las personas a quienes conocí. No fue hasta que vi la película *Chinatown* que supe que debajo de Los Ángeles no había más que un desierto, una interminable extensión de arpillera. Esa fue mi primera impresión sobre el paisajismo de Los Ángeles.

Tampoco era consciente de que ir a California representase un retorno a las raíces de mi madre.

La historia de mi familia salía a la luz a partir de observaciones esporádicas. Estando en mi último año de secundaria, mi tía me explicó que la familia de mi madre, los Swall, había sido una de las primeras familias de California. Pioneros. Colonos. Al parecer, mis tatarabuelos, junto con algunos socios de negocios japoneses, dirigieron una plantación de chiles en Garden Grove, en el condado de Orange. Los Swall tuvieron incluso un rancho en la ciudad de West Hollywood, en Doheny Drive con Santa Monica Boulevard, en unos terrenos que en la actualidad están llenos de túneles de lavado de coches y centros comerciales de carretera y estucados baratos. En algún momento, el ferrocarril plantó sus vías allí, con lo cual el paseo quedó dividido en Big y Little Santa Monica Boulevard. Los ranchos ya no existen hoy en día, claro, pero Swall Drive sigue ahí, un fósil de ADN ancestral.

Siempre he tenido la sensación de que en los californianos hay algo innato que se transmite genéticamente: que California es un lugar de muerte, un lugar hacia el que las personas se sienten atraídas porque en el fondo no se dan cuenta de que, en realidad, tienen miedo de lo que quieren. California es algo nuevo, y ellos están huyendo de sus propias historias al mismo tiempo que se dirigen precipitadamente hacia su propia extinción. El deseo y la muerte se entremezclan con la emoción y el riesgo de lo desconocido. Se trata de una

variación de lo que Freud denominó «pulsión de muerte». En ese sentido, es probable que los Swall no fueran diferentes de ninguna de las otras familias primigenias de California que reivindicaron un nuevo lugar como propio, atraídas por la fiebre del oro, y toparon con obstáculos insuperables.

Por parte de los Swall, también estaba el padre de mi madre, Keller Eno Coplan, un empleado de banco. Según se dice, en cierto momento falsificó un cheque de alguien de su propia familia política y acabó en la cárcel. Mi padre siempre se reía al hablar de mi abuelo y decía cosas como: «No es que fuera tonto, simplemente no tenía juicio». Es extraño, entonces, y no exactamente una bendición, que mis padres le pusieran su nombre a su único hijo. Tal vez se trate de una tradición familiar.

Estando su marido en la cárcel, mi abuela se fue con sus cinco hijos, incluida mi madre, al norte de California para estar más cerca del clan que vivía en Modesto. Durante la Gran Depresión, mi abuela hizo las maletas y se volvió a ir, esta vez a Colorado, donde la familia de su marido tenía raíces. Cuando este no estaba en la cárcel, estaba deambulando por todo el país en busca de trabajo. Sin dinero y con cinco hijos que alimentar, seguro que tuvo mucho que soportar.

La única razón por la que sé esto es porque mi tía cayó en la cuenta de que uno de los trabajos ocasionales de mi abuelo consistió en vender lápices. Resulta que esos curros se los daban únicamente a los expresidiarios.

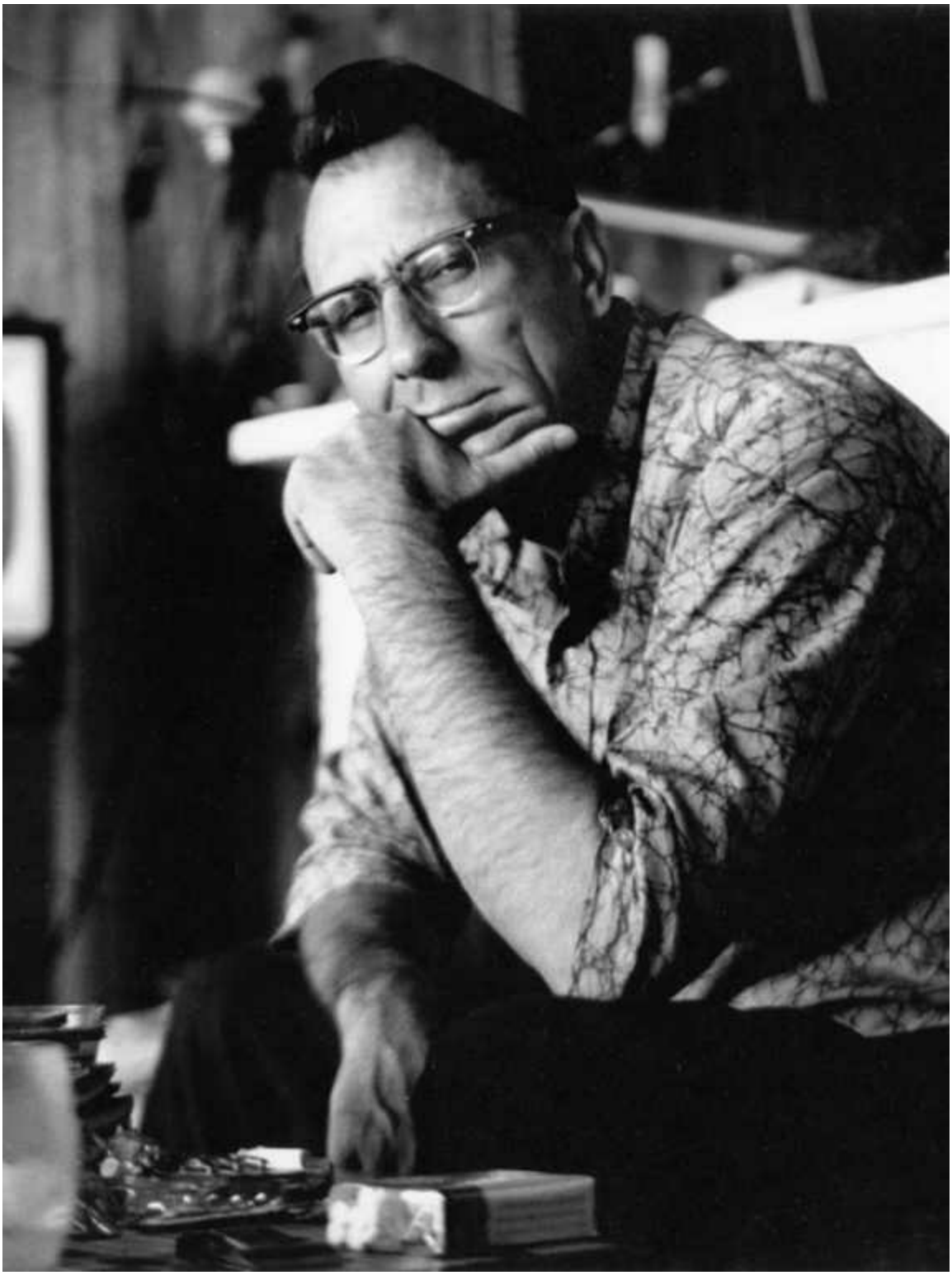
En algún momento, mi abuela y sus hijos acabaron asentándose de forma permanente en Kansas. Allí es donde se conocieron mis padres a los veintipocos años, en una ciudad llamada Emporia, donde ambos iban a la universidad.

Mi padre, Wayne, natural de Kansas, pertenecía a una gran familia de granjeros y tenía cuatro hermanos y una hermana. Fue un niño frágil, con un trastorno en el oído gracias al cual evitó tener que alistarse en el ejército y ser llamado a filas. Fue el primer hijo de su familia que iba a la universidad y su sueño era llegar a impartir clases a nivel universitario algún día. Para contribuir

a pagar la matrícula, dio clases de primaria en una escuela de una sola aula de Emporia, de primero a sexto curso, clases de todo, desde las formas y los colores a ortografía, historia y álgebra.

Mis padres se casaron siendo aún estudiantes universitarios y, tras licenciarse en la Universidad de Washington en San Luis, donde nació Keller, se trasladaron hacia el norte del estado de Nueva York, hasta Rochester, donde mi padre comenzó a escribir su tesis doctoral. Tres años más tarde, yo vine al mundo. La historia de cómo se conocieron mis padres solo surgía durante las horas del cóctel, y los detalles eran siempre exiguos. A mi madre le gustaba contar que mi padre era despistado, a lo que añadía que, de novios, el hábito que tenía él de hacer palomitas de maíz sin poner la tapa cuando iba a su casa prácticamente le hizo reconsiderar la idea de casarse con él. Siempre lo decía entre risas, aunque, tal vez, lo que quería que viéramos era que mi padre no era tan práctico y responsable como aparentaba.

Algunos de los nombres que hay en nuestra familia, como Estella o Lola, hacen que me pregunte sobre nuestros ancestros latinos. Por parte de la madre de mi madre, está el lado De Forrest, que era francés y alemán, y también tenemos sangre italiana, ojos brillantes y cejas a lo Groucho que se mezclan con la monotonía de los kansanos. Hasta el año pasado, cuando murió a los noventa y dos años, Kansas es el lugar donde vivió la hermana de mi madre —la fuente de todo lo que sé acerca de la historia de mi familia—, en una granja al final de un largo camino de tierra. Fue una mujer a la que jamás oí pronunciar ni una palabra autocompasiva en toda su vida. Con ella murieron todas las historias sobre el pasado de mi familia. Mis padres no me explicaron prácticamente nada.



2

UNA VEZ, CUANDO SONIC YOUTH estábamos de gira en Lawrence, Kansas, haciendo de teloneros de R.E.M., Thurston y yo fuimos a visitar a William Burroughs. Michael Stipe nos acompañó. Burroughs vivía en una casa pequeña con un granero, y sobre la mesa de centro de su salón se entrecruzaban cuchillos y dagas de fantasía; armas de destrucción elegantes y enjoyadas. Aquel día, no pude dejar de pensar en lo mucho que Burroughs me recordaba a mi padre. Compartían la misma afabilidad, el mismo sentido del humor mordaz. Incluso se parecían un poco. Coco, nuestra hija, era un bebé, y en algún momento, cuando comenzó a llorar, Burroughs dijo, con esa voz característica suya, «Oooh… Le caigo *bien*». Supon- go que era alguien que no había tenido demasiado contacto con niños.

La especialidad académica de mi padre era la sociología en el ámbito de la educación. En Rochester, había centrado su doctorado en el sistema social de las escuelas secundarias norteamericanas. Fue la primera persona en poner nombre a distintos grupos y arquetipos de la edad escolar —*preps*[7], *jocks*[8], *geeks*, frikis, teatreros, etc.—, y entonces la UCLA lo contrató para crear un currículo académico basado en su investigación.

Una de las condiciones que puso mi padre para aceptar el trabajo en la UCLA fue que Keller y yo pudiéramos estudiar en la Escuela Laboratorio de la UCLA. Aquella escuela era un lugar increíble. El campus, diseñado por el arquitecto del

Movimiento Moderno Richard Neutra, tenía un largo y bonito barranco que lo recorría. A un lado había césped y al otro, cemento, para jugar a la rayuela, con el *hula hoop* o a lo que fuera. El barranco discurría hasta una zona salvaje en la que había un carromato y una casa de adobe bajo unos árboles. Como alumnos, adornábamos chales, preparábamos masa para hacer tortillas de harina y despellejábamos pieles de vaca entre esos árboles. Nuestra maestra nos llevó hasta Dana Point, en el condado de Orange, donde dispusimos nuestras pieles en la playa para los imaginarios barcos entrantes, imitando lo que tal vez hicieran los primeros comerciantes. No había notas en aquella escuela; era muy del estilo de «aprender con la práctica».

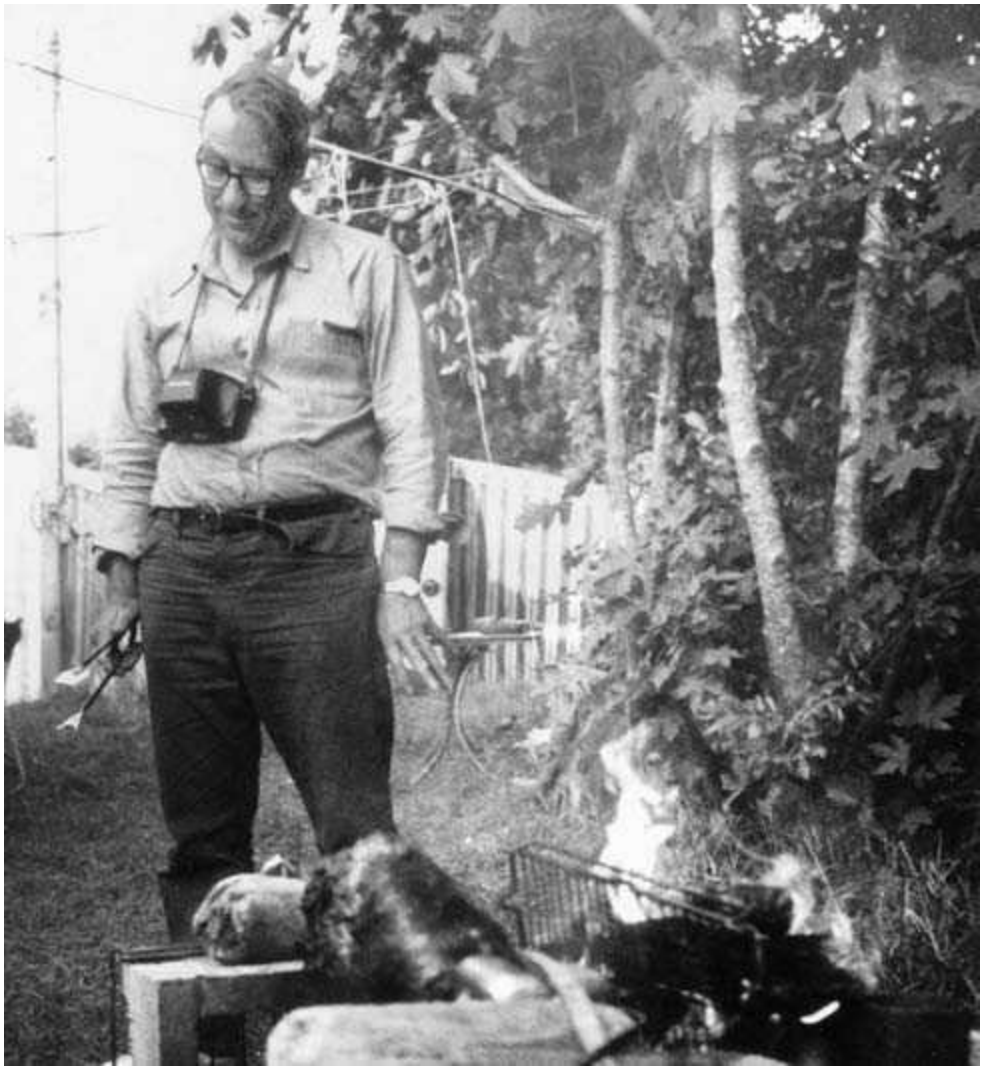
Mi padre era alto y afable, tenía una cara grande y expresiva y llevaba gafas negras. Gesticulaba, era efusivo con el cuerpo, enfático con brazos y manos, pero también increíblemente cálido, aunque las pocas veces que recuerdo que se enfadara con Keller o conmigo fueron aterradoras. Era como si sus palabras arrancaran en las plantas de sus pies y le recorrieran todo el cuerpo. Como muchas personas que habitan en su mundo propio, podía ser despistado; después de todo, estaba aquella historia de las palomitas de maíz. Una vez, cuando era pequeña, me metió en la bañera con los calcetines puestos —no se había dado cuenta—, cosa que por supuesto le pedí que volviera hacer una y otra vez a partir de entonces.

Él se había criado haciendo tareas domésticas junto a su madre y su hermana —cocinar y ocuparse del jardín, prácticamente cualquier cosa relacionada con las manos—, y el hábito había persistido. Durante la hora del cóctel, que mi madre y él jamás se perdían, él elaboraba unos martinis y unos *manhattans* increíbles con una coctelera helada que estaba siempre en el congelador. Esto ocurría a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta; la gente se tomaba muy en serio su hora del cóctel. El jardín trasero de nuestra casa en Los Ángeles era denso y áspero a causa de las tomateras que cultivaba. A mi madre

le gustaba decirme que la destreza de mi padre con las manos era algo que yo había heredado de él, y a mí siempre me encantó oírlo.

Alguien escribió una vez que entre la vida que llevamos y la vida con la que fantaseamos está el lugar de nuestra mente en el que en realidad vivimos la mayoría de nosotros. Mi madre me contó una vez que mi padre siempre había querido ser poeta. Es probable que el hecho de crecer durante la Gran Depresión, sin dinero, le hiciera buscar seguridad y le impulsara, en cambio, hacia una carrera como profesor. Pero aparte de su amor por las palabras y las bromas autodenigrantes y los juegos de palabras que soltaba con sus amigos íntimos, fue algo que, hasta que ella me lo contó, jamás supe acerca de mi padre, lo cual resulta sorprendente, sobre todo teniendo en cuenta que más adelante mi hermano acabaría siendo poeta.

De mi infancia recuerdo los días que pasaba enferma en casa, sin ir a la escuela, en los que me probaba la ropa de mi madre y miraba un programa tras otro en la televisión. Recuerdo que cogía el chocolate o el postre de tapioca a cucharadas directamente del envase… «tapioca», una palabra que ya nadie usa. El olor de la casa, a húmedo y tan inconfundible. El olor de las antiguas casas indígenas de Los Ángeles, incluso las del interior, proviene del mar que se encuentra a treinta y pocos kilómetros de distancia y tiene un toque de moho, pero también a seco y a cerrado, perfectamente inmóvil, como una estatua. Aún puedo oler el más nimio resto de gas de la vieja estufa de los años cincuenta, un hedor invisible que se mezclaba con la luz del sol que entraba por las ventanas, y en alguna parte, el eucalipto impregnado por la bruma de la ambición.



3

EN EL PISO DE ARRIBA de mi casa, en el oeste de Massachusetts, tengo una pila de DVD que contienen viejas películas en las que aparecen mis padres pescando

en el río Klamath, justo al sur de la frontera con Oregón. Están con sus mejores amigos, Connie y Maxie Bentzen, y otra pareja, Jackie y Bill, todos ellos miembros del grupo liberal y amante de la comida de la UCLA al que pertenecían mis padres. Eran gente divertida e irónica a la que, casualmente, también les apasionaba la pesca.

A finales de los años sesenta, mis padres comenzaron a ir a Klamath cada verano, donde se alojaban en una caravana de alquiler y pasaban un mes pescando con aquel grupo de amigos fijo, además de otros que llegaban y se iban. Estar en Klamath consistía en pescar y socializar y cocinar y comer, y levantarse al día siguiente para empezar de nuevo. Mi padre preparaba sus propios dispositivos para ahumar: cestas caseras que colocaba en aceiteras y sumergía en carbón caliente para ahumar pescado, alitas de pollo o sus famosas costillas. No había normas sociales, salvo que había que «pasárselo bien». Comías lo que pescabas, y, hasta la fecha, el salmón que preparaba Connie Bentzen, recién salido del ahumador, es lo mejor que he probado nunca. De hecho, sí que había una regla en Klamath: solo podías llevarte dos peces a casa. Una vez mi madre entró un tercer pez en el camping, escondido dentro de sus botas; una historia de transgresión que pasó a ser un chiste recurrente entre ella y sus amigos.

Los Bentzen eran documentalistas, amigos íntimos de cineastas y directores de fotografía como Haskell Wexler, quien trabajó en películas como *Alguien voló sobre el nido del cuco*, e Irvin Kershner, el director de *El imperio contraataca*. Maxie Bentzen era una antigua alumna de la universidad de mi padre, divertida y alegre, la primera mujer que conocí que llevara tejanos azules día y noche. Su marido, Connie, tenía los mismos ojos azul eléctrico que Paul Newman. Durante el año, vivían en Malibú, en una casa sobre pilares, con historietas de *Carlitos y Snoopy* y ejemplares de la revista *The New Yorker* sobre la mesa del comedor. Si te quedabas a dormir en su habitación de invitados, justo debajo de

la marca de la marea alta, se podían oír las olas rompiendo ferozmente por debajo de la casa; un verdadero chapoteo de ruido blanco que hacía que te quedaras dormido. Recuerdo que de pequeña quería ser como los Bentzen, dar cenas como las suyas, con los hijos de mis amigos correteando en el jardín trasero, niños que algún día mirarían atrás y usarían palabras como «mágicas», porque así es cómo eran aquellas noches. Siempre recordaré la noche en que JFK fue elegido, la fiesta que montaron, el sonido cargado de las risas y la cháchara adultas.

Los Bentzen habían llegado a Klamath en 1953. A lo largo de las décadas siguientes, la región creció a su alrededor y estuvo cada vez más concurrida, con empresas madereras que extraían enormes franjas de abetos y pinos, pero los Bentzen se enorgullecían de ser los descubridores y fundadores y les hicieron retroceder. Klamath pasó a tener tanta actividad y tantos habitantes que, en los años ochenta, para delimitar su propiedad y también para mantener alejados a los paletos, Connie erigió un gran espantapájaros de peluche con la mascota de la UCLA al que todos se referían como «Johnny Bruin[9]».

En los vídeos se ve a mi madre, reservada, con una chaqueta de punto con botones azul y negra, y también a mi padre, con sus gafotas. Está levantando un salmón que acaba de pescar, sosteniéndolo por debajo de la cabeza. Sus amigos entran y salen del plano. «De tres kilos», oigo decir a Maxie. «Mira qué tamaño tiene ese bicho», dice Connie, y «Saca una foto» y «Se está cansando» y «Cuesta creer que hayas pescado ese bicho usando ese carrete tan pequeño que tienes, Wayne». Jackie se mueve alrededor de ellos y hace fotos. Entonces se van a tomar martinis dobles secos al Steelhead, un albergue cercano al que iban a tomar copas por la noche.

Solo fui una vez de joven con mis padres a Klamath, cuando tenía diecisiete años. Cuando ellos se iban allí, Keller y yo teníamos la casa para nosotros solos. Pescar nunca fue lo mío, pero me encantó estar allí con mis padres y sus amigos.

La naturaleza podía ser lenta, y si no estabas en el río —que podía ser peligroso y caótico, como la intersección de una autopista—, no había mucho más que hacer, salvo sentarse y leer y comer, hacer rompecabezas y encontrar un lugar tranquilo resguardado del viento donde poder estar a solas y relajarse. El paisaje en general era sereno e impresionante, con el esplendor de la América del Norte salvaje.

En cierto momento, aparezco en uno de los vídeos —debe de ser 1986—, y Thurston también sale, pero rezagado, aunque normalmente le gustaba refugiarse en nuestra caravana, donde leía hasta la hora del cóctel. Keller también sale, despreocupado pero animado, hablando y bromeando, con la habitual barba negra de cuatro días que le cubría la barbilla. Siempre que iba a Klamath, Keller dormía en una tienda para él solo, una especie de cueva en el centro del pequeño campamento de mis padres.

Connie está detrás de la cámara, bombardeándome amablemente con preguntas sobre lo que he estado haciendo. Era en la época de *EVOL*, el tercer álbum de Sonic Youth.

—Bueno, sí, hemos ganado *algo* de dinero con él —digo yo.

—Quizá lleguéis a ser millonarios —dice Connie. Su forma de hablar siempre era genial, chistosa y brusca—. Esa gente del rock and roll gana tanto dinero que es casi insoportable.

—Bueno, pero ellos juegan en una liga totalmente diferente a la *nuestra* —digo yo.

—¿Y no vais a jugar en *esa* liga, Kim?

—Bueno, el problema es que tendríamos que cambiar demasiado nuestra música. Tendríamos que empezar a llevar pelucas largas y sombra de ojos y pantalones brillantes.

—Vale, vale. Bueno, la vida es así —dice Conny—. A ver, ¿quién quiere comer?

De algún modo, era más fácil no hablar de lo que yo hacía para ganarme la vida. Tanto Nueva York como nuestra música eran difíciles de explicar. Y, en todo caso, no estábamos en Klamath para hablar de lo que hacíamos en el mundo, sino para estar con la familia y pescar y comer y socializar y hacer bromas muy manidas, como cuando intenté lanzar unos dardos a una diana de pared y alguien gritó: «¡Kim, que es un *objet d'art*!». Maxie, sin embargo, era una gran defensora de la gente joven y siempre decía: «¡Sois fantásticos!», mientras que Connie siempre decía: «Chicos, jamás vais a estar a la altura de vuestra generación anterior», con lo que todo el mundo se reía.

Mis padres nunca estuvieron tan relajados como cuando iban a Klamath. Los Bentzen eran como de la familia, pero incluso mejor, eran una tribu que, a diferencia de tus verdaderos parientes, ni era obligatoria ni te presionaba nunca. Mi padre no tenía mucho contacto con sus parientes de Kansas. No era por esnobismo por lo que se mantenía alejado, sino más bien por una brecha cultural, ya que la mayoría de la familia de mi padre eran unos pueblerinos beatos. Pero sí que tenía contacto con su madre y su hermana. Con Connie, Maxie, Jackie y Bill, mis padres eran ellos mismos de verdad, estaban a gusto y libres de responsabilidades.

Hoy en día, Klamath es irreconocible, aunque tal vez se pueda decir lo mismo sobre cualquier lugar que uno recuerde; me pasa con Nueva York, sin duda alguna. En la actualidad, apenas te dejan pescar en Klamath, y la industria turística casi ha desaparecido. Klamath siempre fue un lugar deprimido, pero ahora es más lúgubre que nunca, desolado, espeluznante, un territorio que presagia laboratorios de metanfetamina abandonados en el bosque.

Jackie sigue viviendo en Malibú. Su marido, Bill, falleció. Maxie y su hijo, Mike, aún viven en Santa Cruz, pero la mayoría de los demás, mis padres incluidos, han muerto. A finales de los años ochenta, poco después de que mi padre se jubilara, le diagnosticaron párkinson. Sus funciones neurológicas

básicas comenzaron a fallarle, una tras otra. En algún momento, mi madre ya no pudo hacerse cargo de él y dejó claro que mi padre estaría mejor —de hecho, era su deber y su responsabilidad, le dijo a él— en una residencia de ancianos, cosa que él aceptó. Mi madre fue dura y pragmática, aunque para ser justos con ella, no tenía el dinero para pagar al personal de enfermería que la enfermedad requería las veinticuatro horas.

No fue el párkinson lo que le mató. Fue la residencia de ancianos, donde contrajo una neumonía, y luego el hospital. Una enfermera veterana que debería haber sabido lo que hacía, insertó una sonda de alimentación en el conducto equivocado. Pero mi familia nunca demandó al hospital, ya que por aquel entonces el párkinson de mi padre estaba tan avanzado que ya se había llevado, en gran medida, a la persona a quien todos recordábamos. Recuerdo que nunca se quejó durante el año anterior a su muerte. Estoy segura de que añoraba algunas cosas, como cocinar y cuidar sus tomateras y jugar con sus ahumadores hechos a medida. Yo echaba de menos aquel padre que me había regalado un libro de poemas de Emily Dickinson, con una bonita dedicatoria, en mi decimosexto cumpleaños, aunque Dickinson me pareciera cursi. Echaba de menos al hombre que me llevaba a comer al centro de la facultad de la UCLA y me presentaba con orgullo a las personas con las que trabajaba, con lo que a su vez yo me sentía feliz de que fuera mi padre. De su último año, me acuerdo sobre todo de su docilidad, de su dulzura, del modo en que aceptaba lo que estaba por llegar.

4

CUANDO ÉRAMOS ADOLESCENTES, mis amigos y yo solíamos caminar dentro de unas tuberías de alcantarillado gigantescas que desembocaban en el océano Pacífico. Eran enormes y hacían eco, olían a viejo, a sal apelmazada y a plantas marinas podridas. Siempre cabía la emocionante posibilidad de que llegara un

torrente de agua sin previo aviso, razón por la que teníamos que estar preparados para trepar, en cualquier momento, por una escalera de pared. El riesgo de que una tromba de agua se abalanzara encima de ti y te arrastrara con ella, y la perspectiva de tener que pensar rápido, hacían que aquella larga caminata hasta el mar valiera siempre la pena. El riesgo y la emoción escaseaban en el vecindario donde vivíamos, que sí encontrábamos, en cambio, en el cambiante litoral y más allá, en el interior.

De niña, mis amigos y yo solíamos jugar sobre unos montículos de tierra enormes. Por aquel entonces, ninguno de nosotros era consciente de que eran rampas de autopista a medio construir. En cierta ocasión, Keller y algunos de su pandilla fueron a un barranco cercano, saltaron precipicio abajo y acabaron aterrizando sobre una ladera húmeda y arenosa. ¿Cómo decía aquella vieja pregunta de los padres? «Si tus amigos se tiraran por un acantilado, ¿te tirarías tras ellos?» En mi caso la respuesta fue afirmativa. Al intentar demostrar cuán dura podía ser una hermana pequeña, caí sobre mi espalda y me quedé sin aliento.

No podía respirar, hasta tal punto que pensé que me iba a morir. Me sentí tan estúpida y avergonzada que ni siquiera se lo conté a mis padres. Siempre detesté cometer errores, detesté meterme en problemas, detesté no tener el control.

Para mí, lo que tenía más encanto de Los Ángeles eran sus cañones. Las laderas rústicas, empinadas y desaliñadas, estaban repletas de robles retorcidos, con aquel sol californiano tan resplandeciente que se filtraba por entre la maraña. En invierno, la lluvia hacía que parecieran más descuidados de lo habitual. También eran más densos y ocultaban con mayor eficacia aquel conjunto de peculiares casas rodeadas de maleza. Los cañones estaban eternamente en la sombra. Era allí donde se podía encontrar a la gente que no estaba obsesionada consigo misma, y donde vivían los músicos más interesantes: Buffalo Springfield, Neil Young, etc. Estando en las colinas, uno se

podía imaginar que estaba en cualquier parte del mundo, al menos durante el día, cuando los árboles y el paisaje cubierto de maleza escondían la viscosa extensión urbana situada justo debajo. Durante la adolescencia, escuché mucho a Joni Mitchell, y siempre me la imaginaba sentada, en una casa de madera de un cañón, peculiar e improvisada, que tal vez tuviera un porche y árboles y hierbas que sobresalían por el tejado, mientras miraba por la ventana melancólicamente. Yo estaba en mi habitación, a unos pocos kilómetros de distancia, pintando, fumando maría y poniéndome triste al escucharla.

Los cañones contrastaban enormemente con la zona banal, sosa y de clase media de Los Ángeles donde vivía mi familia. Incluso cuando nos mudamos a una casa de estilo español, más bonita y más grande, en el mismo vecindario, todo seguía siendo igual: el verde césped recién cortado que camuflaba el seco paisaje del desierto, la poda y el riego compulsivos. Aunque todo estaba en orden, se percibía un tipo de desasosiego particular, esa presión constante de ser felices, de ser modernos, de sonreír. Y bajo todo aquello, sombras y grietas y brechas; todo pulsión de muerte freudiana.

Recuerdo una ocasión en que mi madre señaló hacia una gran extensión sin desarrollar de arena, barro y hierbas que más tarde se convertiría en Century City. «Algún día, allí habrá una ciudad», dijo, no a modo de adivina, sino expresando lo obvio, que, pronto, cada centímetro de Los Ángeles estaría plagado de más coches, más gasolineras, más centros comerciales, más personas, y, por supuesto, tenía razón.

Nuestra familia pertenecía al mundo académico, no al del espectáculo; una división de la que pronto fui consciente y que tenía un gran peso, especialmente en Los Ángeles. En la secundaria, tenía un buen amigo que vivía con su madre y sus hermanos, y su padre había sido director de cine antes de morir. Vivían en un apartamento en Beverly Hills, en Beverly Glen. Su madre era guapa y refinada, cálida y efusiva, y más que nada, yo admiraba su naturaleza emocional.

Una noche vinieron a casa a cenar e inmediatamente después de que se hubieran marchado, mi padre dijo algo ingenioso y poco habitual en él: que ella no era una persona «auténtica». Ser «auténtico» era un ideal de los años sesenta. Creo que se dio cuenta de cómo me había enamorado yo de la madre de mi amiga, de qué glamurosa me parecía por el modo en que me llamaba «querida» y me hablaba de cosas de las que mi madre no hablaba. Él no quería que yo acabara envuelta en todo aquello.

Cuando me preguntan cómo era Los Ángeles en los años sesenta, respondo que no había tanto estucado horrible como hoy en día ni pequeñas galerías comerciales que trataran de emular los edificios españoles de dos plantas ni todoterrenos descomunales que sobresaliesen de las líneas que indicaban el lugar donde aparcar. Lo que se solía calificar de «estilo español», es hoy en día un estilo agonizante. Ya nadie parece saber estucar.

5

CUANDO MI PADRE se estaba sacando el doctorado, llegó a trabar amistad con algunos alumnos suyos —algunos *hipsters*[10], y más tarde *beatniks*— que le iniciaron en el jazz. Vivían en una casa decrépita de Venice, en una época en que vivir allí era algo inaudito. Coltrane, Brubeck, Billie Holiday, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Stan Getz… eran los héroes del jazz del momento. John Coltrane era probablemente el más vanguardista del grupo, pero a mi padre también le encantaba. Estoy casi segura de que la colección de jazz de mi padre me influyó a mí más tarde, o al menos hizo que me acostumbrara a la música abstracta. Eso y los discos de blues, folk y música clásica, ya que mi madre siempre volvía de las ventas de objetos usados de los vecinos cargada de colecciones de Mozart y Beethoven. Pero el jazz ha sido y es algo que me ha apasionado e interesado durante toda mi vida. Recuerdo que, cuando era pequeña, mi padre y yo fuimos a visitar a uno de aquellos *beatniks* de Venice, aunque me acuerdo sobre todo de su glamurosa novia, con su pelo negro lacio y largo, sus uñas pintadas de rojo y su guitarra. Fue la primera *beatnik* que conocí. Me senté sobre su regazo y pensé: «Ojalá mi madre molara tanto».

Mi madre trabajaba fuera de casa como costurera. Era a ella a quien recurría la gente de nuestro vecindario cuando necesitaba hacerse ropa. Cuando era pequeña, me hacía toda la ropa, y lo que no diseñaba, cortaba y cosía ella misma, lo compraba en tiendas de segunda mano de la zona, un hábito que

seguramente le venía de haber crecido durante la Gran Depresión. En mi adolescencia, comenzó a hacer cosas más floridas y excéntricas: caftanes, prendas hechas con terciopelo o gasa, estampadas con bloques de madera por un diseñador al que conocía. Eran atuendos de calidad con un aire hippie que vendía junto a la mercadería de otros amigos con inclinaciones artísticas: cerámica, joyería. Aun así, yo detestaba que ella me hiciera la ropa o buscara gangas en tiendas de segunda mano. Irónicamente, durante mi periodo de falsa hippie en la secundaria, comenzó a gustarme ir a tiendas *vintage* y comprar objetos usados, un hábito que persistió hasta mis años en Nueva York; cualquier cosa menos el estirado estilo *preppy*[11] con medias que era la moda del momento en mi escuela. Asaltaba el cuarto de costura de mi madre en busca de estilosos y exóticos caftanes y preciosas «abas» de seda teñida, como ella las llamaba.

En pocas palabras, nunca supe realmente cómo vestirme durante mis años de educación media y secundaria. Todavía conservo una foto de cuando tenía dieciséis años en la que aparezco sentada encima de una colcha turquesa —mi color favorito de entonces y de ahora— con unos pantalones holgados, floreados y hechos en casa que mi madre diseñó a partir de una colcha india, y un jersey de cuello alto con cremallera de color vino puesto con la cremallera hacia atrás. Eso, o unos pantalones de pana acampanados de tiro bajo, o tejanos, con un top mexicano de flecos. Siempre que le decía a mi madre que quería comprarme unos tejanos, ella lanzaba un suspiro teatral y me llevaba a la tienda de excedentes del ejército de Venice Boulevard. Creo que aún sigue allí. Además de equipamiento militar y de campamento de alta calidad, vendían Landlubber, una popular marca de ropa tejana en aquellos días.

Volviendo la vista atrás, estoy segura de que el sentido de la moda creativo pero no convencional de mi madre, sumado a la sensación que yo tenía de tener poco vestuario, hacían que codiciara tener «ropa nueva» al mismo tiempo que despertaban en mí un sentimiento de ambivalencia con respecto a la moda

convencional tal y como la mostraban las revistas de moda: cómo se supone que debe vestir una chica o una mujer; qué expresa su personalidad; cómo debe gestionar el deseo de ser sexy o atractiva sin dejar de ser fiel a sí misma. En casa me pasaba horas contemplando portadas de discos y fotos de Marianne Faithfull, Anita Pallenberg, Peggy Lipton, Joni Mitchell y otras chicas *cool*, queriendo ser como ellas. Era una época en la que se prescindía del sujetador, se llevaba el pelo suelto, los encajes *vintage* y el terciopelo aplastado inspirados en escenarios de tocador tradicionales de sexualidad pasiva femenina, pero puestos en primer plano. El *look* de Anita Pallenberg era tan salvaje que influyó en los Rolling Stones. Los hombres llevaban ropa de mujer, chalecos de piel de oveja, pantalones cortos blancos, pañuelos de lamé y exótica bisutería marroquí, mientras que las mujeres vestían trajes de raya diplomática, y novios y novias se intercambiaban las camisas y los pantalones despreocupadamente, quedando todos los estereotipos masculinos y femeninos confundidos e intercambiados y subvertidos. La chica más moderna y más *cool* del momento era Françoise Hardy, una cantante francesa que vestía como un chico. En Westwood había una tienda que vendía camisetas a lo Jane Birkin, pequeñas y carísimas, y si mal no recuerdo, al final cedí y me compré una.

Al mismo tiempo, desde una edad muy temprana, mi madre temió que yo fuera *demasiado* sexy, con lo que pasé mucho tiempo debatiéndome entre querer que me encontrasen atractiva —puesto que me aterrorizaba recibir demasiada atención— o querer salirme con la mía y encajar sin que nadie se fijara en mí. En Los Ángeles, los cuerpos siempre están expuestos, y el mero hecho de caminar por la calle siendo una adolescente podía ser aterrador. Había hombres que pasaban zumbando a tu lado en sus coches, disminuían la velocidad, daban marcha atrás y se ofrecían para llevarte a vete a saber dónde. Cuando cumplí quince años, mi madre me hizo saber que era demasiado mayor para llevar

pantalones cortos, y recuerdo que Keller le dijo que era una «mojigata». En la actualidad, me parece bastante guay ser un poco anticuada.

Aun así, mi madre siempre supo que no debía intentar enseñarme a hacer mi propia ropa. Un par de veces saqué su máquina de coser para estrecharme unos tejanos, pero aquel artilugio siempre me resultó abrumador. Además, no me gustaba que ella me dijera qué debía hacer, y todavía sigo enfureciéndome ante la autoridad. Cuando Coco nació, alguien le regaló un pijama de una pieza de los años setenta que decía: «CUESTIONA LA AUTORIDAD». Me sentí identificada. Recuerdo que en una ocasión le pregunté a mi madre si creía que yo tendría buen tipo al crecer. «Sí», dijo, «eres estrecha de caderas y ancha de hombros», aunque cuando poco después empecé a desarrollarme, su principal preocupación pareció ser que me metiera en problemas o me quedara embarazada, el mayor temor de cualquier madre.

Si mi padre habitaba un mundo propio la mayor parte del tiempo, mi madre era la práctica, la que tenía los pies en el suelo, aunque a veces estaba algo ensimismada. Ella dirigía nuestro hogar. Ella era la encargada de hacer cumplir las normas, como la mayoría de las madres amas de casa. Le daba muchas vueltas a las cosas, hablaba poco acerca de la vida que llevaba antes de tener su propia familia, pero aun así, nunca se la hubiera podido confundir con una típica ama de casa de los años cincuenta. Yo sabía que, de pequeña, su hermano mayor había sido cruel con ella, por eso, retrospectivamente, me extraña mucho que nos hubiera criado a Keller y mí de una manera tan permisiva. Tal vez llegué a ser tan buena ocultando mi hipersensibilidad que ella no tenía ni idea de lo mucho que él me traumatizaba. Tal vez no lo notaba. Tal vez lo notaba pero esperaba que me curtiera. Yo tenía siete u ocho años cuando atropellaron a mi gato, y a los pocos días o semanas, mi madre me hizo saber que ya era hora de superar la tristeza, de seguir adelante. Tal vez tuviera razón. En cuanto a ella, nunca la vi llorar, excepto una vez en que pasé toda la noche fuera sin avisarla, y

las lágrimas que derramó aquella noche fueron más bien de enfado y alivio. Como he dicho, hasta que estuve en la universidad, no supe nada acerca de los orígenes de su familia en la antigua California, e incluso después de enterarme, mi madre no tuvo nada que añadir. Dos años antes de morir, le dijo a mi tía de pasada: «No debería haberme ido nunca de California».

Todavía no sé cómo interpretar exactamente aquellas palabras, pero recuerdo que me afectó mucho cuando me lo contó mi tía. ¿Qué quiso decir mi madre? «¿No debí casarme con tu padre?» ¿O: «Si no me hubiera marchado de California para ir a Kansas, no habría acabado siendo esposa de un profesor ni madre»? ¿O: «No habría sido la madre de un hijo con esquizofrenia paranoide»? Nadie sabe lo que pasa dentro de cualquier otro matrimonio, en especial el de sus padres. En las contadas ocasiones en que se vieron, mi madre y la madre de Thurston, Eleanor, que era diez años más joven, desarrollaron cierta amistad. Una vez mi madre le confesó a Eleanor que había considerado la posibilidad de dejar a mi padre, pero que se alegraba de no haberlo hecho.

Siempre tuve la sensación de que mi madre hubiera preferido dedicarse a otra cosa, que quería *más* para sí misma… más reconocimiento, quizá, por ser una persona creativa. Tal vez anhelase secretamente ser una actriz de cine, tal vez hubiera preferido que la reconociesen menos por ser la esposa de un académico y más por ser la persona que ella sentía que era por dentro; no lo sabré nunca. Recuerdo que una vez hizo un *collage* con portadas de *The New Yorker* que colocó sobre los fogones de la cocina. Nos dijo que servía para atrapar la grasa, pero la verdad es que era algo más que eso: una obra de arte inteligente y nada convencional. En otra ocasión hizo una serie de relieves de pared largos y rectangulares con conchas de cemento de color sobre madera que estaban más cerca del arte que de la artesanía, lo cual hizo que yo deseara que hiciera más cosas. Tal vez, como me pasaba a mí, la ropa que diseñaba y cortaba y cosía fuera el entorno en el que ella se sentía más libre para presumir de aquel talento

que a lo largo de su vida había sido reprimido o frustrado. Cuando se vestía para salir de noche a la manera de los años cincuenta —vestidos escotados, pechos generosos, cintura ceñida, faldas con mucho vuelo—, se reía y se lo pasaba bien con una soltura que yo no veía muy a menudo en su vida cotidiana. A veces, me resultaba inevitable pensar que nadie le había dicho nunca de pequeña que era guapa, que ella se sentía la fea de su familia. A mí me parecía preciosa, como Ingrid Bergman.

Mi padre ya era un anciano cuando nació Coco en el verano de 1994. La enfermedad de Parkinson ya había empezado, y él no era capaz de sostenerla de manera segura. Mi madre tenía casi la misma edad que mi padre, pero siempre había hecho yoga y jugado al golf y salido a caminar. Mi madre quería mucho a Coco —era su primera y única nieta—, pero nunca la abrazaba, sino que se pasaba horas mirándola. «Estará bien, porque tú sí que juegas e interactúas con ella», me dijo mi madre una vez, como dando a entender que aquello era algo que nunca había hecho conmigo. Me recordó que yo siempre fui muy independiente, pero al mirar atrás, echaba de menos no haber tenido aquella intimidad con mi madre. Cuando yo tenía diez años, mi familia pasó un año en Hawái, y recuerdo que en aquella época un día me pregunté: «¿Cómo es que ya no me siento en el regazo de mi madre? ¿Cómo es que ya no me coge en brazos ni me abraza?».

Tanto mi madre como mi padre les daban muchas vueltas a las cosas. A mi padre le obsesionaban las políticas académicas. Durante años fue decano asociado, y con el tiempo llegó a ser decano. Mi madre estaba igualmente absorta en sus propios pensamientos. En la intimidad, le preocupaban muchas cosas. Keller le decía algo como: «¡Eres tan neura!», a lo que yo añadía: «Sí, mamá, ¿por qué estás tan triste?», y ella decía algo como: «Porque el mundo es tan deprimente… empezando por la guerra».

No era solo porque fueran los años sesenta. También había cuestiones familiares, la mayoría de las cuales giraban en torno a Keller y a las preocupaciones y el estrés que parecían acompañarle siempre. Incluso después de que mi padre se jubilara de la UCLA, nunca quiso viajar o irse de vacaciones. En vez de eso, se dedicaba a su huerto y andaba de un lado para otro. A veces podía oírle merodeando por su selva de tomateras en plena noche y me sabía mal por él. Nunca hablaba de lo que pasaba con mi hermano, pero seguro que debió de estar siempre alerta, esperando lo peor, con la obligación de tener que estar presente en caso de que le ocurriera algo, porque para entonces siempre le estaban pasando cosas a Keller.

LA INFANCIA ENTERA DE KELLER se convirtió en material para fábulas familiares, leyendas humorísticas, homenajes a su inteligencia o a su independencia o a ambas cosas. He aquí un ejemplo: en el preciso instante en que estaba naciendo yo, Keller, que tenía tres años y medio, desapareció calle abajo con su novia de cuatro años para robar golosinas en una tienda del vecindario. O este otro: Keller no aprendió a leer hasta los diez años, algo que parece poco probable, por no decir imposible.

En viejas fotos tomadas cuando era pequeño, Keller aparecía siempre vestido con un traje de *cowboy*, con botas que parecían de piel y un gran sombrero y una sonrisa enorme y misteriosa. Desde muy joven, fue tozudo y poco cooperativo, problemático, y esto hizo que, en nuestra familia, se convirtiera en el centro de atención, por lo general, negativa. Era, también, un loco inteligente, hiperverborrágico, por cuya boca salía un torrente de palabras tan abundante y constante que parecía que se estuviera ahogando en ellas. Siempre tenía una réplica ingeniosa, una respuesta, una contestación que cortaba cualquier conversación o discusión. En muchos sentidos, me atropellaba, me anulaba, hacía que me sintiera invisible, incluso para mí misma.

Yo adoraba a mi hermano. Quería *ser* como él. Pero fue cruel conmigo durante toda nuestra infancia —se burlaba de mí sin tregua, se peleaba físicamente conmigo—, salpicada de ocasionales momentos de simpatía. Al pensar en ello, tal vez su sadismo fuera un síntoma de la enfermedad que se manifestó más tarde.

El modo que tenía de ridiculizarme y provocarme iba más allá de las clásicas tomaduras de pelo entre hermanos. En la cena, cuando yo soltaba alguna palabra o expresión de moda, Keller se abalanzaba sobre ella, y sobre mí, por seguir los dictados de las modas pasajeras, por mi ordinariez, por mi falta de originalidad. Cuando una escena de una película o un especial de Disney me hacía reír o llorar, él se burlaba de mí porque me reía y se burlaba de mí porque

lloraba y se burlaba de mí cuando yo no decía absolutamente nada. Siempre supo que obtendría una respuesta de mí, lo cual le incitaba a hacerlo con más insistencia.

En algún momento, desconecté del todo. Como sabía que se reiría o se burlaría de mí, yo hacía lo imposible por no llorar ni reír ni mostrar emoción alguna. El mayor reto, según lo veía yo, era fingir que tenía una capacidad sobrehumana para soportar el dolor. Si a eso le añadimos la presión que sienten las chicas de todos modos por complacer a los demás, por ser buenas y educadas y ordenadas, me retiré aún más a un mundo donde nada pudiera afectarme o herirme.

A veces, las provocaciones de mi hermano pasaban a la violencia física. Una noche nos peleamos con tanta violencia encima de la cama de nuestros padres que el televisor se cayó al suelo a causa de las vibraciones. En otra ocasión, Keller, que se había convertido en una especie de cabecilla del vecindario, organizó una pelea entre un chico que vivía calle abajo y yo. Llevó la cosa tan lejos que incluso apostó con sus amigos a que yo ganaría. Yo sabía que no podría, pero me presté a ello de todos modos porque quería que se sintiera orgulloso de mí. Siempre que yo me quejaba a mis padres de Keller o les pedía que le obligaran a dejar de atormentarme, se limitaban a decir: «Pues dale tú también».

«Pues dale tú también», palabras que aún me rondan la cabeza cuarenta, casi cincuenta años más tarde. Porque no importa cuánto me esforzara, nunca pude dejar de reaccionar ante Keller, pero tampoco podía contar con que mis padres me protegieran o se pusieran de mi parte. Si algo ocurría justo delante de ellos, intervenían, pero, si no, mi padre se limitaba a decir algo como: «Basta ya». Pero no había ninguna justicia en aquello, sino más bien una eventual represalia por parte de Keller.

Tal vez sea ese el motivo por el que, para mí, la página, la galería y el escenario se convirtieron en los únicos lugares donde podía expresar y representar mis emociones sin problemas. Eran los espacios donde yo podía manifestar sexualidad, enfado, falta de preocupación por lo que pensara la gente. La imagen que mucha gente tiene de mí de ser una persona indiferente, impasible o distante no es más que un personaje que surge del tormento que padecí durante años cada vez que expresaba un sentimiento. Cuando era joven, nunca tuve un espacio en el que pudiera ser el centro de atención sin que esta fuera negativa. El arte, y el ejercicio del arte, era el único espacio exclusivamente mío en el que podía ser cualquier persona y hacer cualquier cosa, en el que, solo con usar la cabeza y las manos, podía llorar, reír o cabrearme.

Pero a lo largo de mi adolescencia, mi hermano fue el carismático: un *nerd* con una gran cabeza del tamaño de una estrella del cine y un fulgor sobrenatural, el líder de su pequeño grupo de amigos apasionados. Mucho antes de que apareciera la serie *Freaks and Geeks*, Keller creó un fanzine llamado *The Fiend Thinker*[12]. Era una celebración del mundo *nerd* y de la marginalidad que incluía definiciones de palabras que él mismo había inventado, que mimeografió y repartió entre sus seguidores. En la escuela secundaria, él y sus amigos incluso llevaron a cabo su propio estudio sociológico sobre su clase de octavo. Entrevistaron a chicos de diversos orígenes socioeconómicos —surfistas, *nerds*, chicos populares y norteamericanos de origen español, o SA[13], como eran conocidos en aquel entonces—. Aquello hizo que mi padre se sintiera orgulloso de Keller por cómo había aplicado sus ideas a una situación contemporánea, aunque el estudio fuera una apropiación directa. Mi hermano obtuvo un gran reconocimiento por aquel estudio. Fue uno de sus primeros y últimos grandes logros.

7

EN 1963, EL AÑO EN QUE MURIÓ John F. Kennedy y los Beatles fueron a *The Ed Sullivan Show*, mi padre se tomó un año sabático en un comité de expertos, y mi familia se fue a vivir a Hawái. Yo estaba emocionadísima por ir allí. Cuando era pequeña, me encantaba el musical *Al sur del Pacífico*, que transcurre en una isla,

Bali Ha'i, y me pasaba mucho tiempo recreando sus canciones en mi habitación. A los diez años, era una preadolescente inquieta, madura para mi edad, con curiosidad respecto al sexo, que empezaba a notar mi lado sensual, y en la entrada «Hawái» de la enciclopedia aparecían fotos y más fotos de mujeres semidesnudas con flores alrededor del cuello. En el avión, las azafatas de la Pan Am eran guapas y servían champán a todo el mundo, incluso a mí. A nuestra llegada, insistí en que me compraran una traje de baño de dos piezas con la parte de arriba ligeramente acolchada, lo cual hizo que me sintiera más adulta todavía.

El glamour terminó cuando empecé a asistir a una escuela pública, donde, por vez primera, yo era minoría. En las culturas asiáticas, «Kim» es un nombre de hombre, y la población de Hawái es mayoritariamente asiática, por lo que constantemente se metían conmigo. Aun así, no todo era malo. Recuerdo caminar descalza por el valle de Manoa. La hierba estaba cubierta de rocío, y la fragancia que flotaba en el aire era el trasfondo ideal para mis sentimientos sexuales preadolescentes. Keller y yo habíamos hecho surf en Latigo Shore Drive, justo pasado Malibú, de manera que estaba familiarizada con la playa y el agua. Tenía mi traje de baño nuevo y mi propia tabla de surf, una Hobie pequeña, y los jóvenes y guapos monitores de surf hawaianos que estaban en frente del hotel Royal Hawaiian coqueteaban conmigo. Siempre aparenté más edad de la que tenía; como la clásica rubia californiana, de hecho. La separación que había tenido siempre entre los incisivos centrales había disminuido, y las marcas de la varicela de mi cara, que tan cohibida me habían hecho sentir, se confundieron con mi bronceado.

Dos años más tarde, a mi padre le pidieron que organizara un programa de estudios en el extranjero para la UCLA, y nuestra familia hizo las maletas para pasar un año en Hong Kong. Alejarme de mis amigos era lo último que hubiera deseado hacer, aunque después de haber empezado la secundaria a mitad de

curso y entrar en la desconocida estructura de la escuela pública de Los Ángeles tras mis experiencias en la escuela laboratorio y en Hawái, no es que tuviera muchas ganas de quedarme precisamente. En la escuela, todo había cambiado. Empecé a desconectar y pasaba el tiempo en un barranco próximo, buscando un poco meterme en problemas. En Hawái, donde iba a la escuela descalza, me había comportado casi como una niña salvaje, y en Los Ángeles me metieron en una escuela secundaria pública en la que las otras chicas llevaban faldas plisadas y jerseicitos. La detestaba. Aun así, les dejé claro a mis padres que no tenía ningunas ganas de ir a Hong Kong. Incluso se llegó a hablar de la posibilidad de que me fuera a vivir a Nueva Jersey con unos viejos amigos de mis padres, una familia que había vivido en la casa de al lado, en Rochester, que tenía dos hijos más o menos de mi edad. O incluso de que Keller y yo fuéramos a un internado suizo, lo cual, visto en perspectiva, parece ridículo. Al final, no hicimos ninguna de aquellas cosas, y aún me encanta decir que mi padre inició un proyecto de estudios en China para la UCLA.

Los cuatro llegamos a Hong Kong durante la cola de un tifón. En el aeropuerto, el personal repartía paraguas que salían volando al instante. Hong Kong no se parecía a nada de lo que hubiera visto hasta entonces. El aire era tan caliente y húmedo que era como meterse en un horno, y uno tenía que jadear para recobrar el aliento. Los olores y los sonidos eran apabullantes. Durante mi primera noche allí, recuerdo que iba tropezando con la gente en la calle y que me eché a llorar, lo cual empañaba y desdibujaba aún más las luces amarillas de la ciudad. Me sentía tan abrumada por el calor, el caos, el clamor y los olores de Hong Kong que estaba convencida de que jamás —jamás— sobreviviría un año allí.

El primer mes vivimos en un hotel en el centro de Kowloon. Unas chicas chinas con faldas de gasa en capas, al estilo de los años cincuenta, ponían canciones de los Beatles en el bar del hotel. Caminar por las calles hongkonesas

era como adentrarse en una manifestación a cámara lenta. Por la noche, se podía oír el roce de los dados en las palmas y el golpeteo sordo de las partidas de mahjong. Entonces, igual que ahora, el trasfondo predominante de la ciudad parecía ser el intercambio de dinero por mercancías, a todas horas. Además, las mercaderías eran baratas. Al despuntar la mañana, y, con ella, la habitual oleada de calor húmedo, los agresivos y sórdidos tenderos tomaban sus posiciones en las entradas de las tiendas y me hacían señas para que me acercara, a mí o a cualquier otra chica que pasara por allí. En aquella época, Hong Kong era una colonia inglesa y un puerto importante, y ahora me pregunto cómo es posible que mis padres me permitieran pasear por allí sola. Marineros de todo el mundo recorrían las aceras gritando cosas provocativas; uno de ellos incluso me pellizcó en la barriga y me soltó un «¡Eh, chica, ¿qué haces?». Lo esquivé rápidamente, mortificada, pero también emocionada porque en aquel nuevo y extraño mundo sentí que era visible y que reparaban en mí.

Como vivíamos en un hotel, Keller y yo teníamos que compartir habitación, y, una noche, él intentó meterse en mi cama. Estaba desnudo. Cuando le empujé y le dije que se largara, me llamó puta, una palabra que me costó sacarme de encima, a pesar de que yo sabía que él no estaba en sus cabales. Aun así, me daba reparo preguntar a mis padres si podían pagar una habitación aparte para mí. Me preguntarían el porqué, y, como siempre, independientemente de lo asustada y afectada que estuviera, no quería que Keller se metiera en problemas. Aún lo idealizaba, me convencía a mí misma de que era mejor de lo que era, lo quería proteger y siempre detestaba que mi padre le gritara. En aquel entonces, Keller era un excéntrico, pero nadie, especialmente yo, reconoció los síntomas de su futura esquizofrenia. En vez de ello, dejaba que me invadiera un sentimiento de culpa, como si de algún modo yo fuera responsable de todo lo que él hacía mal.

Nuestra escuela de Hong Kong, nombrada en honor al rey Jorge V del Reino Unido, llevaba unas dos décadas de retraso con respecto a las escuelas que habíamos conocido en Estados Unidos. Además de bofetones, golpes con la vara y uniformes obligatorios (que tenían su gracia, en el sentido de que me parecía estar en una película romántica), había castigos que incluían escribir la misma frase cientos y cientos de veces —«No debo hablar en clase»—, entre otras enseñanzas increíblemente útiles. El profesor más temido y despiadado del claustro era el instructor religioso de la escuela. Escudriñaba la clase en busca del más leve indicio de mal comportamiento y vestía unos pantalones coloniales cortos y blancos tan rígidamente almidonados que dejaban entrever lo que tapaban cada vez que se sentaba.

Las escuelas inglesas comenzaban un año antes que las norteamericanas, lo cual significaba que todo el mundo en mi clase era un año menor que yo. Los chicos me llegaban al pecho. A medida que transcurrió el semestre, conocí a un chico inglés mayor, un batería de quince años que se convirtió en mi primer novio. Nuestra relación fue extremadamente ceremoniosa. Los dos íbamos a su casa y nos enrollábamos en su habitación, a lo cual seguía una comida formal con sus padres en el anticuado comedor, servida por la *amah* —una sirviente— de la familia. Al parecer, en Hong Kong todo el mundo tenía al menos una *amah*, pero su familia tenía dos.

Yo era muy consciente del legendario distrito rojo de Hong Kong, Wan Chai —era muy conocido, incluso entre los turistas—, puesto que comenzaba a sentir curiosidad por el sexo. En una ocasión, fui allí con un amigo, pero, durante el día, sus burdeles y salones de masaje y bares de chicas parecían ordinarios, poco interesantes. En un intento de repasar mis limitados conocimientos sexuales, leí *El mundo de Suzie Wong*, pero, en ese sentido, resultó decepcionante. En aquella época, también leí toda la obra de Ian Fleming, mucho mejor que las historias protagonizadas por Nancy Drew. Mi madre me dio, o me dejó leer, *Lolita* y

Candy, la popular comedia sexual de Terry Southern y Mason Hoffenberg, que leí con los ojos bien abiertos, asimilando cada palabra. Como mi creciente sexualidad parecía molestar y preocupar a mi madre, debió de pensar que aquellos libros me enseñarían cómo *no* tenía que ser. También recuerdo que, más o menos en aquella época, me contó que a los chicos les podían gustar las chicas por su aspecto, pero que la calidad del cerebro de una chica era el medio para conseguir una relación más satisfactoria. Fue un consejo que me provocó todo tipo de neurosis. También resultó ser erróneo.

Hong Kong se divide en tres partes, y, tras un mes en Kowloon, nos mudamos a un piso situado en una colina en la sección de Nuevos Territorios de la región. Estaba en una zona montañosa y tranquila, a una hora en coche del centro, y tenía una galería que daba a un mar resplandeciente y plácido, salpicado normalmente por uno o dos barcos de juncos chinos. Si uno se subía a un tren allí, podía llegar hasta la Gran Muralla China, pero yo no la vi hasta que Sonic Youth tocó allí muchos años más tarde.

Keller y yo teníamos un amigo norteamericano llamado Barry Finnerty que vivía al pie de la colina, junto a las vías del tren. Era un adolescente con la cara cubierta de granos, dos años mayor que yo, que justo entonces estaba aprendiendo a tocar canciones de los Beatles con su guitarra eléctrica, y cuya madre recibía continuamente quejas de los vecinos a causa del ruido. Barry había conseguido que lo expulsaran de la escuela King George V en su segundo día de clase por cambiar la letra de los himnos añadiéndoles palabrotas. Le gustaba ir por ahí exclamando en voz alta que era un «judío retirado y un ateo agnóstico». Los vagones de carga se detenían enfrente del edificio de pisos donde vivía Barry, y algunos de ellos transportaban cerdos para ser sacrificados cuyos hocicos sobresalían por entre los innumerables barrotes del tren. Absorto en su aversión típicamente norteamericana hacia todo lo terrenal, lo carnal y lo

exótico, una de las actividades preferidas de Barry era salir corriendo hacia la estación y tomar fotos de aquellos centenares de hocicos.

Más adelante, Barry se convirtió en un respetado guitarrista, llegando incluso a tocar con Miles Davis, y él y yo seguimos siendo amigos durante mucho tiempo. Cuando mi familia regresó a Los Ángeles, yo solía volar a San Francisco, donde Barry vivía con su madre. Por aquel entonces, el último vuelo de PSA Airlines salía a las diez o las once de la noche. El viernes por la noche, el billete costaba diez dólares. A los quince años, puede que fuera demasiado joven para salir por el Sunset Strip —había un toque de queda a las diez de la noche si eras menor de dieciocho años—, pero, en San Francisco, podía deambular y ver grupos en el Fillmore y el Avalon Ballroom con total libertad. Me encantaba San Francisco y me decía a mí misma que algún día iría a la escuela de arte allí.

Mientras tanto, aprovechamos plenamente que Hong Kong era muy barato, en especial los sastres. Keller encargó camisas de varios colores con botones en el cuello y una gran franja de competición surfera en el centro, que le hicieron a medida. Yo me gasté la paga entera en un bikini, aunque cuando finalmente me lo probé, no se correspondía con el aspecto que tenían las chicas y los bikinis en las revistas para mujeres. Mi idea del paraíso era frecuentar una tienda de Hong Kong que vendía ropa moderna inglesa: pantalones de pana rojos acampanados de tiro corto, pantalones de color rosa polvo con cordones en la parte delantera, tops por encima del ombligo… Me pasaba los días vagando entre percheros con prendas que no me podía permitir, pensando en todos los lugares donde las llevaría puestas. Como de costumbre, Keller acaparó toda la atención cuando una noche él y algunos amigos se escaparon a la isla de Macao, el vil y oscuro puerto donde el juego era legal. Mis padres le habían dicho repetidas veces que no podía ir allí y se pusieron furiosos cuando se enteraron de que, aun así, lo había hecho. Aquel fue el comienzo de la adolescencia rebelde de Keller, una época en la que se hizo amigo de un chico llamado Mitch, cuyos padres eran

misioneros visitantes. Al año siguiente, Mitch desempeñaría un pequeño papel en la ruina de Keller.

8

DE REGRESO EN LOS ÁNGELES, casi con catorce años, de nuevo tuve que afrontar la perspectiva de ir a una escuela secundaria pública. Yo no encajaba con las «chicas monas de clase media». No acababa de entender el concepto de las notas o que hubiera que vestir de forma convencional. En cambio, me

juntaba con los chicos blancos de clase baja e intentaba evitar llamar la atención de las chicas mexicanas, las cuales te pegaban si te atrevías a mirarlas mal. Fui mucho más feliz en la última parte de la secundaria, cuando el final de los años sesenta estaba en pleno apogeo, la manera de vestirse se volvió más caótica, y pude encontrar compañeros más normales.

Keller estaba ahora en secundaria y ya no era un *nerd*. Gracias al surf, se había vuelto atractivo y comenzó a salir con unas cuantas chicas guapas. Su amigo de Hong Kong, Mitch, vino a vivir con nosotros, puesto que sus padres querían que acabara la secundaria en Estados Unidos. Visto en perspectiva, no fue, en ningún caso, la mejor decisión, ya que Mitch y Keller se pasaban la mayoría del tiempo fumando porros y tomando LSD en su habitación, iluminada por el resplandor de las cajas de luz y con las paredes cubiertas de pósteres fluorescentes.

Después de la secundaria, Keller comenzó la universidad y se interesó por Shakespeare y Chaucer, aunque más tarde la dejó. Escribía sonetos que recordaban inquietantemente a los de un bardo e iba por ahí recitándolos en público junto a obras antiguas. «¿Quieres oír mi nuevo poema?», preguntaba. Sin esperar mi respuesta, empezaba a entonar versos o estrofas enteras. Ni siquiera entonces se me pasó por la cabeza que el comportamiento de Keller fuera extremo, compulsivo o excesivamente raro. Todo el mundo fumaba porros y tomaba ácido. El espíritu de la época consistía principalmente en romper barreras, darle la vuelta a las convenciones y hacerse el excéntrico, y, en aquel momento, no pensé que tuviera nada que ver con una enfermedad mental. A Keller le había tocado vivir en un tiempo en el que el comportamiento de una persona podía pasar de ser encantadoramente excéntrico a ser perturbadoramente antisocial sin que nadie levantara por ello una ceja. Al contrario, encajaba a la perfección en la versión hippie del estilo de vida isabelino, encarnado en aquel entonces por las ferias renacentistas.

A esas alturas, mi hermano y yo nos habíamos convertido en amigos, aliados y conspiradores contra nuestros padres. Él estaba en su momento más *cool*, una evolución que había comenzado en Hawái y se había intensificado en Hong Kong. En casa, las conversaciones giraban en torno a temas serios: ¿Y si reclutan a Keller para que vaya a luchar a Vietnam? Al fin y al cabo, él había ido un tiempo a la universidad, pero la dejó y, durante mi último año de secundaria, vivió en una caravana en el camino de entrada a la casa de mis padres. Aunque no fuera a la universidad, cualquiera de su edad podía ser reclutado. Pero dentro de la caravana, todos los conflictos quedaban suavizados y desdibujados entre humo de hachís y grabaciones de audio de *Hamlet*, *Macbeth* y *Noche de Reyes*. Keller me descubrió a Nietzsche, Sartre, Balzac, Flaubert, Baudelaire y todos los demás pensadores, escritores y poetas franceses que mi escuela secundaria no consideraba necesario enseñar. Escuchábamos jazz de vanguardia: Ornette Coleman, Coltrane, Albert Ayler, Don Cherry y Archie Shepp. Que no tuviéramos ningún tipo de formación musical, no impedía que montáramos espontáneas *jam sessions* en el salón de mis padres con un tambor africano, un gong chino, una grabadora y nuestro desvencijado piano vertical. Era algo que Keller y yo hacíamos juntos, música improvisada salvaje y caótica en la que yo era, de lejos, la más cohibida e inhibida.

Pero mi hermano había empezado a ir cuesta abajo a cámara muy lenta. Trasladó su caravana a Malibú. Nadie se percató de lo huraño y solitario que se estaba volviendo, de cómo iba alejando de sí a un viejo amigo tras otro. Rompió abruptamente con su preciosa novia, sin darle razón alguna, y su tendencia a la reclusión empezó a inquietarme. Pasaba la mayor parte del tiempo solo, escribiendo sonetos para un mundo al que no le importaban los sonetos. Un año después de la secundaria, a todos los efectos, yo vivía en casa de mi novio, y, una noche, Keller se presentó allí. No podía parar de llorar. Dijo que estaba

deprimido todo el tiempo, que no sabía qué hacer. Me alarmé y les dije a mis padres que creía que debería ir a un psiquiatra, pero descartaron la idea.

Fue un extraño intercambio de papeles. De repente, Keller acudía a mí, a su hermana pequeña, en busca de ayuda. Me había convertido, simbólicamente, en una hermana mayor, en una protectora, que es el papel que sigo desempeñando hoy en día con Keller. Él nunca había desempeñado dicho papel conmigo.

En aquel entonces, no había un término que describiera lo que le estaba sucediendo. Mis padres pertenecían a una generación en la que cada cual se ocupaba de sus propios problemas, en la que la psicoterapia era un lujo. Ambos provenían de familias en la que cada cual se guardaba los problemas para sí mismo y proseguía con su vida. Puede que Keller estuviera comenzando a actuar un poco fuera de lo común, pero ¿acaso no estaba todo el mundo a principios de los años setenta en el sur de California intentando «encontrarse a sí mismo»? Por no hablar de la asociación, un punto paranoica, que solía establecerse entre psiquiatría y manicomios. Los periódicos publicaban constantemente artículos en los que se hablaba de padres frustrados que internaban a sus hijos iconoclastas en hospitales psiquiátricos, lo que llevó a que se aprobara una ley en California según la cual los hospitales no tenían derecho a retener a los pacientes en contra de su voluntad durante más de cuarenta y ocho horas. Mis padres tenían estudios, pero no creían en la psicología, y la terapia y la medicación psiquiátrica eran para los que estaban locos de verdad, no para la idiosincrásicos, y menos aún para su propio hijo idiosincrásico. A pesar de ello, finalmente cedieron y le buscaron un psiquiatra a Keller, aunque fue un poco tarde. A lo largo de los años siguientes, llegamos a conocer muy bien la ley de las cuarenta y ocho horas.

En un momento dado, mientras vivía en Malibú, mi hermano comenzó a vestirse completamente de blanco. Se dejó crecer una barba larga y llevaba siempre una biblia consigo, no por motivos religiosos, decía si alguien

preguntaba, sino más bien por su excelencia literaria. Empezó a inventarse palabras, su alfabeto y su lenguaje particulares. Comenzó a referirse a sí mismo como Edipo, lo que pretendía ser una referencia graciosa a Sófocles. Aun así, su comportamiento no parecía tan extraordinario, ya que entonces habían *muchos* excéntricos barbudos vestidos de blanco deambulando por Los Ángeles. Charlie Manson comenzaba a hacer acto de presencia en las playas y los cañones de Malibú. Keller a veces se quedaba a dormir en una casa al pie del cañón de Topanga, donde una noche conoció a otro miembro de la «familia Manson», Bobby Beausoleil. Bobby solía repetirle: «Deberías venir a nuestro rancho alguna vez». Afortunadamente, Keller nunca lo hizo. En la secundaria, una de las exnovias de mi hermano, Marina Habe, fue presuntamente asesinada por los Manson. Marina tenía diecisiete años, era guapa y conducía un sinuoso deportivo rojo. Había vuelto de la Universidad de Hawái para pasar las vacaciones de Navidad en casa, en Los Ángeles, cuando alguien la metió dentro de un coche y la secuestró. Su cuerpo fue encontrado después cerca de Mulholland Drive. Había recibido múltiples puñaladas.

Keller y yo solíamos hacer autostop hasta Malibú, tal y como lo había hecho Manson. De hecho, constantemente me encontraba con personas que habían recogido a Manson y lo habían dejado al borde de la carretera. «Conocí a un tipo extraño que hablaba sobre el fin del mundo y "Revolution 9" y el desierto», decían. Después de los asesinatos en casa de Sharon Tate en 1969, me repetía a mí misma que todo iría bien, que yo vivía en un barrio de clase media donde no podría ocurrir nada parecido ni en un millón de años.

Al final, Keller acabó su licenciatura en la Universidad de California en Irvine y luego siguió estudiando en Berkeley, donde obtuvo su maestría en Literatura Clásica. La trayectoria académica de mi hermano fue larga y estuvo llena de interrupciones, y, probablemente por ello, ni mis padres ni yo estuvimos presentes el día de su graduación en Berkeley. Fue el día en que tuvo su primer

episodio psicótico en toda regla. Dominado por un delirio inspirado en Shakespeare y creyendo que las mujeres a su alrededor eran «doncellas», arremetió contra una chica en la cafetería, y la policía del campus acabó llevándolo a rastras al pabellón psiquiátrico.

Cuando lo soltaron, volvió a casa y se instaló con mis padres. A lo largo de los años siguientes, cada vez se fue haciendo más difícil controlarlo. Entraba en un centro de reinserción social y se comprometía a tomar su medicación, pero entonces rompía su promesa y acababa en la calle o aparecía en casa de mis padres, agresivo, amenazante y paranoico. Lo mandaban de vuelta al pabellón psiquiátrico de la UCLA y, cuarenta y ocho horas más tarde, lo soltaban y el ciclo volvía a comenzar. Con el tiempo, acabó entrando en el sistema penitenciario.

«Así son las cosas», era la respuesta de mis padres; una tragedia, orgánica, inexplicable. Yo ignoraba cuánto había leído o sabía mi madre sobre la enfermedad de Keller. En algún momento pidió ayuda, pues recuerdo que en una ocasión me dijo que los grupos de apoyo a las familias de esquizofrénicos eran «deprimentes». Siempre conservó la esperanza de que Keller mejoraría, remontaría y reanudaría su vida. Pero no fue así. Finalmente, un centro en Santa Monica llamado Step Up on Second ayudó a mis padres a encontrar la mejor manera de orientarse en el sistema.

A pesar de su gran población de personas sin techo, California figura bastante abajo en la lista de estados que ofrecen servicios sociales o programas de salud mental decentes, y Reagan no escatimó esfuerzos para clausurar instituciones mentales a lo largo y ancho de Estados Unidos. En aquellos días, apenas existían programas de ayuda a los familiares de personas mayores de dieciocho años con enfermedades mentales, a menos que pudieras demostrar que pensaban autolesionarse o hacer daño a otros. Solo había centros de reinserción social, algunos mejores que otros, pero la mayoría eran lugares peligrosos, tristes.

Al final, mis padres no tuvieron más elección que hacer que el estado se hiciera cargo de Keller. Aquello significaba que ya no eran los responsables legales de su bienestar, que ya no eran las personas a las que acudir cuyo teléfono sonaría a las dos de la mañana cada vez que tuviera una crisis. Finalmente, le encontraron un lugar cerca de CalArts[14]: un centro de rehabilitación con una población mixta de drogadictos, alcohólicos y personas como Keller. Más tarde se trasladó a algo parecido a una casa de reposo en el valle de San Fernando, donde vivió durante muchos años hasta hace poco.

Una vez al año, a veces en dos ocasiones, vuelo a California para visitarlo. He estado haciendo el mismo viaje durante las últimas décadas. El centro de acogida donde vive en la actualidad se encuentra en un barrio latino de clase media baja y está dirigido por un grupo de mujeres afroamericanas cristianas. Solo hay dos pacientes más viviendo allí. Las habitaciones tienen mucha luz, la comida es buena, y hay un jardín en la parte de atrás donde el césped crece a duras penas. Le llevo cigarrillos, patatas fritas y Coca-Cola. Es completamente feliz. No hay ordenadores ni correo electrónico, y él y yo no hablamos por teléfono durante el año porque sé que, inevitablemente, finalizará la conversación con un «¿Dónde estás?» y un «¿Cuándo vienes a verme?», y no quiero que se haga ilusiones ni decepcionarlo.

Keller es ahora un sesentón y parece estar mejor de lo que lo ha estado en mucho tiempo. Su cerebro sigue siendo el mismo, salta de la realidad a la fantasía y de vuelta otra vez, aunque la medicación que está tomando ha conseguido que se vuelva más agradable, más afectuoso. A veces me cuesta recordar a la persona agresiva, paranoica, a punto de estallar en la que su enfermedad lo transformó. Podía estar hablando sobre el Premio Nobel de la Paz que acababa de recibir en Oslo y, al minuto siguiente, sacaba a relucir algún detalle aterradoramente preciso acerca de una persona real o un lugar que yo misma había olvidado. El año pasado, me recitó un poema que dijo que había

escrito él en alemán —un idioma que no habla—, aunque por su florido acento germano, uno hubiera jurado que había nacido en Berlín.

Sigue siendo mi hermano, la única conexión que tengo con mi familia de origen y con un lugar y un tiempo determinados. Todavía me cuesta aceptar la idea de que le permitiera hacerme sentir mal conmigo misma. La actual noción de autoayuda es que «solo tú puedes hacer de ti una víctima». Me pregunto qué o quién hubiera sido de no haberlo tenido como hermano.

9

LOS ÁNGELES, A FINALES DE LOS SETENTA, era un lugar devastado, inquietante. Aquello tenía que ver, ante todo, con una impresión que aún puede captarse en algunas partes del valle de San Fernando. Se percibía cierta sensación de

expansión apocalíptica, de aceras y casas que serpenteaban interminablemente por las montañas como un ciempiés, unida a una especie de deriva indiferente. De pequeña siempre fui consciente de la prolijidad de Los Ángeles, de su desapego hacia todo aquello que no fuera su propio reflejo favorable en el espejo.

Mi madre no me permitía salir con los demás por el Sunset Strip. Para ella, el *Strip* era un territorio nocivo, ostentoso, trepidante y destructivo. Una de mis mejores amigas de la escuela primaria tenía una niñera, y recuerdo el día en que esta se quejó de que mi amiga saliese tan pintarrajeada por el Sunset Strip. La niñera se preguntaba por qué mi amiga no podía parecerse más a mí. Me hizo gracia. La cosa es que yo me moría por ir al *Strip*, pero para poder hacerlo, hubiera necesitado un documento de identidad falso, y mi madre y yo discutíamos mucho sobre ello, puesto que yo me tomaba el hecho de cuestionar la autoridad como una responsabilidad y un deber. Tanto entonces como ahora, bajo las palmeras y la arena y la luz del día, el *Strip* es un estado policial con estrictas leyes de toque de queda. Cito textualmente: «Es ilegal que cualquier menor de dieciocho (18) años esté presente en cualquier calle, avenida, autopista, carretera, bordillo, callejón, parque, área de juego infantil u otro suelo público, espacio público o edificio público, lugar de diversión o establecimiento para comer, solar o lugar no supervisado entre las 22:00 de cualquier día y el amanecer del día siguiente». En 1967 se estrenó en los cines una película de bajo presupuesto, *Infierno en Sunset Street*, cuyo argumento giraba en torno a los disturbios intermitentes que tuvieron lugar en el *Strip* entre 1966 y 1970. Retrataba con exactitud lo que estaba pasando allí, y ¿a quién no le hubiera gustado formar parte de aquello?

La secundaria fue un periodo oscuro para mí —nunca tuve la sensación de encajar, y los demás chicos me parecían marcianos, porque, de hecho, lo eran—, pero sobreviví. En aquella época, la gente dejaba caer las palabras «crisis de

identidad» para referirse a los adolescentes, y hay quien lo sigue haciendo. Se trata de una expresión extraña sobre la que reflexioné mucho. Me daba la impresión de que la generación anterior la usaba —de un modo que resultaba aterrador— para expresar la idea de hacerse mayor. Ese término infunde tanta ansiedad y temor con lo que respecta a llegar a ser quien uno es en realidad y quien uno será algún día… ¿Por qué se considera una crisis preguntarse quién es uno? Yo no tenía ninguna crisis. Yo tenía muy claro cuál era mi identidad: me había dedicado al arte desde que tenía cinco años, y aparte de la danza, el arte era lo único que me interesaba. ¿Qué más daba que eso no encajara con las convenciones de la época?

A finales los años sesenta, Alan Watts y otros empezaron a introducir algunas ideas provenientes de la filosofía oriental y el budismo en Estados Unidos. En estas corrientes, lo que estaba en juego era la idea de desterrar el ego, a diferencia del pensamiento occidental, que se basaba en la estructura de tres actos hollywoodense de principio, nudo y desenlace. A mí me interesaba mucho más el flujo narrativo no tradicional, como el que encarnaba el cine de la *Nouvelle Vague* francesa. Eso, combinado con el consumo de ácidos y maría, me lanzó hacia un nuevo curso de pensamiento. A partir de aquel momento, no volvería a sentirme segura ni cómoda sacando conclusiones o haciendo declaraciones audaces o definitivas sobre ningún asunto. Cuestionarse entra dentro del proceso de «llegar a ser», lo que, a su vez, hizo que tendiera a vivir más el presente y me alejara de la idea de que uno ya está hecho, listo, formado o maduro a cierta edad preestablecida, como, por ejemplo, a los veintipocos años. Tal vez sea ese el motivo por el que la serie *Girls* de la HBO conecta con tanta gente. Muestra esa etapa de la vida en la que las personas mayores dan por sentado que, solo por el hecho de haber acabado la universidad, uno ya sabe quién es o qué está haciendo, cuando, en realidad, la mayoría de la gente no lo sabe. Sin embargo, había una cosa que yo sí sabía: no sería capaz de averiguar

quién era yo realmente hasta que me marchara de Los Ángeles y dejara a mi familia. Hasta que llegó aquel día, no hice sino esperar, permanecer suspendida. Las familias son como los pueblos pequeños. Sabes dónde está todo, sabes cómo funciona todo, tu identidad está fijada y no puedes marcharte de verdad, ni *conectar* con algo o alguien de fuera hasta que dejas de estar allí físicamente.

Los chicos ayudaban a matar el tiempo. Yo siempre les había gustado, aunque nunca tuve claro si alguno de ellos me gustaba a mí también. Cuando se aproximaban a mí, todos lo hacían empleando lugares comunes de la California de entonces. «Eres tan *negativa*, Kim», decía uno, seguido de una invitación a salir con él. «Tienes que ser más *abierta*», decía otro, mientras que a otro le iba el pensamiento positivo y aún otro quería que yo cantara con él. Un chico me escribió un poema plagado de ensoñaciones sobre lo feliz que yo sería bailando libremente, sola, en una selva. Yo tenía diecisiete años, era un poco salvaje y rebelde, aunque ni la mitad de mala que Keller, y eso que estábamos a finales de los años sesenta en el sur de California. Siempre estaba hipervigilante.

En la escuela secundaria salí con un chico mexicano un par de años mayor que yo. «Ten cuidado», solía decirme mi madre. «¿Adónde vais?» Tenía miedo de que nos acosaran por ser una «pareja mixta». En aquella época mi madre trabajaba para la ACLU[15], y cuando decía aquellas cosas, siempre me exasperaba. Tuve otros novios entre tanto, pero nada serio. Entonces conocí a Danny Elfman.

En la actualidad, Danny es músico y compositor de bandas sonoras conocido por diversos motivos —haber sido cantante y compositor de Oingo Boingo, haber escrito la mayoría de las bandas sonoras de las películas de Tim Burton y hasta por ser el autor de la sintonía de *Los Simpson*—, pero en aquella época nada le interesaba tanto como el cine y el surrealismo. Danny apareció un buen día en nuestra escuela como por arte de magia. Iba un curso por delante de mí, era carismático, estaba sensibilizado políticamente y era un chico que al menos

daba la impresión de tener planes de futuro. Fue en el otoño de 1969, un periodo volátil, cuanto menos, en lo que respecta a la cultura. Nuestra escuela era como un microcosmos del mundo. Hubo manifestaciones y huelgas de profesores. Lorna Luft, una de las dos hijas de Judy Garland, estudiaba allí y, en un momento dado, trajo a Sid Caesar para que dirigiera una obra. Después hubo algunos que llegaron a creer que una secta se había infiltrado en la escuela, a pesar de que, por aquel entonces, esto era algo difícil de discernir.

Yo estaba protagonizando mi propia minirrebelión, faltaba a la escuela y tenía ganas de estar en cualquier sitio menos en un aula. Danny se encargó de organizar una manifestación y dirigió una marcha de estudiantes alrededor de la escuela para mostrar nuestra solidaridad con los profesores. Fue más o menos en aquella época cuando comenzamos a salir oficialmente. Era la primera vez que tenía la sensación de haber encontrado a un igual, y Danny fue el primer chico con el que sentí que podía hablar de verdad, que compartía mis puntos de vista, además del gusanillo de ir a contracorriente.

Danny y yo íbamos mucho de acampada. Estuvimos en el Parque Nacional de las Secuoyas y en el de Yosemite durmiendo en sacos de dormir sin una tienda de campaña que nos cobijara, y Danny filmó un cortometraje cargado de dolida trascendencia adolescente: mi mano aparecía enmarcada sobre un área nevada, cubierta de sangre, que Danny añadió después pintando el celuloide de color rojo; tal vez en eso consista el amor cuando uno está en la secundaria.

Durante los años siguientes, Danny y yo estuvimos saliendo y dejándolo, pero era como si ninguno de los dos pudiera permanecer fuera de la vida del otro. Rompimos cuando Danny se graduó y se fue a África con un amigo. O al menos eso creía yo. No nos comunicamos mientras Danny estuvo en el extranjero, como si existiese una rivalidad tácita sobre a cuál de los dos le importaba menos nuestra relación, si a él o a mí, por lo que yo continué con mi vida.

En casa de mis padres, mi habitación tenía una puerta que daba al jardín trasero. Una noche, estaba con un chico que había venido a verme cuando Danny —a quien no había vuelto a ver desde que despegara con destino a África —, llamó a la puerta. Tuve que salir y decirle que tenía un invitado. Danny se molestó mucho. Posteriormente me confesó, con gran seriedad, que se había sentido humillado por aquel incidente por culpa del cual se había transformado, según sus propias palabras, en un completo «imbécil». Evidentemente, lo nuestro no se había acabado del todo, y cuando más adelante volvimos a estar juntos, por poco tiempo, le llegó a Danny el turno de dejarme. Aun así, Danny se abrió a mí como no lo había hecho con nadie —uno de los beneficios, tal vez, de conocer a la gente antes de que esté completamente formada— y siempre me animó a seguir creando.

MICHAEL BYRON, UN ASPIRANTE A MÚSICO con el que había salido antes de hacerlo con Danny, vivía cerca de la escuela y, durante el último año, mis amigos y yo nos escapábamos a hurtadillas y trepábamos la alta alambrada para llegar hasta su casa, donde solíamos colocarnos, escuchar *Bitches Brew* de Miles Davis y meternos mano. Tenía otro buen amigo, Willie Winant, cuyo hermano mayor creó más adelante la serie *Es mi vida*, que casualmente se filmó en mi escuela secundaria. Willie era batería, y ninguna de las otras chicas de nuestra clase estaban demasiado interesadas en relacionarse con él —tenía un gran corazón, aunque no precisamente en sintonía con su cuerpo—. Yo solía coreografiar piezas de danza en nuestra clase de danza moderna de estilo libre y siempre situaba a Willie en el centro de la pieza. Me tomaba como un desafío demostrar a las otras chicas y a mi profesora, la cual no sabía nada de danza, que la figura no era importante.

Fuera de la escuela, tomé clases en el estudio de Martha Graham con una excéntrica mujer francesa, pero mi madre no quería que yo me dedicara a la danza —era demasiado del mundo del espectáculo para ella—. La profesora de danza de mi escuela secundaria también enseñaba gimnasia, y, para mí, aquellas fueron las únicas clases verdaderamente creativas que tuve. ¿Qué era lo más escandaloso que podía hacer uno y que aun así pudiera pasar por «danza» sin que le expulsaran de la escuela? Recuerdo que coreografié un número de danza con la canción de Frank Zappa «Dog Breath, in the Year of the Plague» del álbum *Uncle Meat*. Willie imitaba con mímica los movimientos de alguien que iba al baño, mientras que mis compañeras de danza y yo simulábamos ser retretes y tirábamos papel higiénico al público. Al año siguiente, Matthew Bright, quien después dirigiría la infame película *Sin salida* con Reese Witherspoon, se jactó de haber arrojado hígados de pollo al público durante su propia actuación de danza.

Mi mejor amiga de entonces era una chica llamada Marge. Marge y yo solíamos escaparnos de noche a hurtadillas y nos encontrábamos a medio camino entre su casa y la mía. Una noche, algunos de nuestra pandilla robamos unos grandes bloques de hielo de la máquina de hacer hielo de la escuela y nos colamos en el campo de golf de Bel Air a las dos de la madrugada. Cubrimos el hielo con toallas y nos deslizamos por sus oscuras pendientes. En otra ocasión, fuimos a Beverly Hills y mangamos flores de los jardines delanteros de las casas. Se trataba de una emoción inofensiva, nos decíamos a nosotras mismas, porque, para empezar, Beverly Hills era demasiado perfecto.

A Marge también le gustaba arrastrarme a manifestaciones a favor de la paz y a *love-ins*[16]. Como era la mayor de tres hermanos y la que se hacía cargo de ellos, era mucho más dura y madura que yo. La surrealista y estremecedora noche en que asesinaron a Bobby Kennedy, Marge había ido al hotel Ambassador a verlo hablar. No hacía ni un momento que ella había dicho que iba a ir allí y, apenas dos horas después, Robert F. Kennedy moría… también en Los Ángeles, ese lugar seguro y hermoso, lleno de escenarios de película, relucientes coches nuevos y gente atractiva y bronceada, una ciudad en la que, gracias a las leyes de toque de queda, nadie podía hacer gran cosa aparte de perder el tiempo.

Acabé el bachillerato durante el primer semestre. Me alegré de que se hubiera acabado y, como «joven» graduada de secundaria que acababa de cumplir diecisiete años, decidí tomarme un año sabático antes de comenzar mis estudios universitarios en Santa Monica College. Mis padres no querían pagarme los estudios en CalArts, pero yo estaba empecinada y no tenía ningún interés en ir a ningún otro lugar. Con el tiempo, me aburrí de trabajar de camarera y de hacer otros trabajos serviles y me fui a vivir con una amiga, Kathy Waters, una alumna de Santa Monica College. Si no recuerdo mal, la matrícula de Santa Monica College costaba treinta dólares por semestre. Por supuesto eso fue antes de que Ronald Reagan destrozara por completo el sistema educativo de

California, desde los centros de educación superior hasta las universidades estatales, con sus brillantes ideas sobre la congelación de los impuestos de propiedad, dejando sin dinero a la educación. Después iría a por todo el país.

Durante el otoño del año en que acabé la secundaria, estuve saliendo con un chico callado, introvertido y dulce de veintipocos años llamado Rick. Él vivía en Westwood Village, que, a principios de los años setenta, era el único lugar en el que podía encontrarse algo parecido a una escena artística, un hervidero de creatividad. Rick me presentó a otro residente de Westwood Village, a su amigo Larry Gagosian.

Larry estaba instalado en Westwood, donde vendía libros de arte en la calle. Supongo que los emprendedores siempre muestran, desde muy temprano, signos de aquello en lo que se convertirán. Larry había alquilado un espacio al aire libre que subarrendaba a otros vendedores con el fin de crear una especie de minicentro comercial. Allí vendía reproducciones horteras de obras de artistas contemporáneos producidas en serie —como las que atraen a las adolescentes o a las mujeres de veintipocos años que se ven a sí mismas como románticas soñadoras— con marcos de metal feos y baratos. Marge y yo queríamos ganar dinero —yo intentaba depender económicamente de mis padres lo menos posible; después de haber visto el estrés que les causaba Keller, que llevaba años sin trabajar, dependiendo de ellos, no quería acrecentarlo—, así que empezamos a trabajar para él.

Marco tras marco —debo de haber montado miles de ellos y aún tengo las medidas de sesenta por noventa centímetros grabadas en mi cerebro—, hubiera sido un trabajo de machaca convencional y decente si Larry hubiera sido un buen jefe, pero no lo era. Era malo, se pasaba todo el tiempo gritándonos por ser desordenadas, por ser demasiado lentas, simplemente por *existir*. Era imprevisible y la última persona en todo el planeta de quien hubiera podido sospechar que acabaría convirtiéndose en el marchante de arte más poderoso

del mundo. Larry tenía una bull terrier llamada Muffin de la que siempre estaba intentando deshacerse y en una ocasión me contó que, cada vez que una mujer se quedaba a dormir en su casa, Muffin se ponía celosa, se metía debajo de la cama y despedazaba la ropa de la mujer con sus colmillos.

Con el tiempo, dejé de trabajar para Larry —no podía soportarlo más—, pero nuestros caminos siguieron cruzándose una y otra vez.

11

A VECES PIENSO QUE, en cierta medida, desde una edad temprana ya sabemos qué clase de persona vamos a ser, que, si prestamos atención, podemos darle sentido a esa información. Me resulta extraño que la gente *no* sepa qué quiere hacer en la vida. Porque incluso de niña, cuando a los cinco años jugueteaba con objetos de arcilla en la escuela laboratorio de la UCLA, ya sabía que quería ser artista. Era lo único que me importaba. Me da dentera cada vez que recuerdo que Andrea Fraser, la artista de performance y una de las creadoras más valientes que conozco, se expresó en términos parecidos en una de sus actuaciones para criticar las instituciones del arte y los mitos relacionados con los artistas. Sus palabras exactas fueron: «Quise ser artista desde que tuve cinco años». Porque esa frase era mía.

Mi madre siempre pensó que algún día me convertiría en una artista gráfica, a pesar de que nunca mostré ningún interés por el diseño gráfico (yo era pintora/escultora —todo lo que hacía implicaba ensuciar, nada que ver con las artes gráficas—). Por otro lado, a veces también les decía a sus amigos que yo acabaría siendo intérprete en las Naciones Unidas. «Se le da tan bien la gente», les decía, aunque aún me desconcierta que pudiera decir algo así de alguien tan obviamente tímida y poco comunicativa como yo. Con el tiempo, mis padres, sobre todo mi padre, apoyaron la posibilidad de que me dedicara a una vida creativa. Tal vez las crisis de Keller mermaran sus expectativas, con lo cual el

listón quedó mucho más bajo: «Kim puede hacer lo que quiera, siempre y cuando no se vuelva loca».

Recuerdo cuando, de adolescente, el hermano mayor de una amiga me sometió a un interrogatorio: «¿Artista? ¿Qué harás para ser artista? ¿Qué harás si no triunfas como artista? ¿Y si fracasas? ¿Tienes un plan alternativo?». Nunca se me ocurrió que pudiera fracasar. «Tu arte es muy personal», me dijo Danny una vez. «Por lo tanto, será popular.» «Personal» es un término que sigo asociando a los pintores aficionados. Todavía me debato entre el trabajo conceptual —el arte basado en una idea predominante— y mi amor meramente sensorial y carnal por los materiales.

En 1972, empecé a ir a Santa Monica College. En aquella época, Rick, mi novio de entonces, ya había empezado a sufrir ataques epilépticos. Con solo dieciocho años, me parecía que era demasiado joven como para vivir con el temor constante a que él sufriera un ataque y yo no pudiera hacer otra cosa que quedarme allí mirando sin saber qué hacer. Eso, y el hecho de que empecé la universidad, contribuyeron a nuestra ruptura.

Volví a salir con Danny —otra vez— y me fui a vivir a Venice con un par de amigas. Lo que se llevaba entonces era la arquitectura postmoderna, y había zonas en Venice que estaban llenas de excéntricas construcciones en madera, con ángulos raros y ventanas inesperadas de madera y chapa corrugada que se entremezclaban con las casitas autóctonas destinadas al uso de los actores y culos inquietos de Hollywood durante el fin de semana. A mediados de los años setenta, Venice también era un lugar turbulento, siniestro. Una calle podía estar bien, pero la siguiente manzana podía ser una zona potencialmente conflictiva por temas de drogas. Yo vivía en una de las calles chungas. Un día que estábamos descargando cosas de mi Volkswagen «escarabajo» del 68, un tipo que parecía un perturbado se acercó a nosotras enarbolando un largo cuchillo de carnicero. Sus movimientos eran tan lentos y delicados que por fuerza debía

de estar colocado, así que pasamos de largo dando un rodeo, entramos corriendo en casa y cerramos la puerta con llave. Otra noche en que yo no estaba en casa, alguien pasó conduciendo calle abajo disparando contra todas las casas de nuestro lado de la calle.

Guillermo, mi casero, era un argentino que también era *roadie* de Crosby, Stills, Nash & Young. Vivía en la casa de al lado, lo cual significaba que siempre había un ambiente festivo. En aquel entonces, yo era amiga de un tal Richie O'Connell y de su buen amigo Bruce Berry, quien tenía algo que ver con Jan Berry, del dúo de los años sesenta Jan and Dean. Cada vez que Guillermo y Bruce regresaban a casa después de una gira, nos reuníamos unos cuantos y salíamos de fiesta hasta el amanecer. Una noche, fuimos a casa de Jan, que estaba en lo alto de las colinas; una caja de vidrio moderna y cursi sobre una sórdida cima con pretensiones de barrio situada en medio de la nada. La cocaína era la droga más común, y la heroína se consumía de manera más disimulada, pero a mí no me iba ese rollo. Recuerdo estar allí un día, alrededor de las ocho de la mañana, viendo a una chica en *topless* andando de un lado para otro como si flotara mientras tocaba un violín.

Más adelante, Bruce comenzó a trabajar exclusivamente para David Crosby. Cuando Bruce le contó a todo el mundo que sabía que alguien le había mangado el coche y la Stratocaster a David, todos supimos que había sido Bruce y que se había vendido la guitarra de David para pillar heroína. A principios de los años noventa, cuando Sonic Youth salió de gira con Neil Young, me di cuenta de que la canción de Neil «Tonight's the Night», sobre un *roadie* que moría de sobredosis, había sido escrita en honor a aquel mismo Bruce Berry, quien había muerto en 1973.

Pero todo aquello vendría después. Cuando vivía en Venice, Richard, Bruce y yo nos pasábamos la noche entera dando vueltas en coche por las colinas de Hollywood, dejándonos caer en casa de gente insólita como Hal Blaine, el

famoso batería de estudio que había trabajado con Elvis, los Beach Boys y Steely Dan. Otra noche, un grupo de amigos y yo fuimos a casa de Arthur Janov. Janov era el creador de la terapia primal, una técnica que supuestamente te hacía revivir las experiencias traumáticas de la infancia y te liberaba de ellas animándote a gritar y a realizar otros ejercicios de desinhibición vocal. Los Janov vivían en una de esas casas que estaban por la parte de arriba de Mulholland Drive. El lugar no era tan espeluznante como la famosa casa de *Doble cuerpo*, pero casi —una casa fríamente bonita, vacía y moderna con unas enormes ventanas panorámicas con vistas al centro de Los Ángeles—. Yo apenas conocía a su hija, Ellen; ella era amiga de una amiga. Tenía muchos problemas y también era yonqui, aunque por entonces yo no era consciente de ello. Se rumoreaba que salía por ahí con los Rolling Stones, que eran amigos de sus padres. A medida que avanzaba la noche, todos mis amigos se fueron escabullendo por alguna de las frías habitaciones, y recuerdo haber tenido que esperar sola, hasta la mañana siguiente, a que todos estuvieran listos para marcharse. Unos meses más tarde, Ellen murió en el incendio de una casa.

Dicen que la guitarra de Joni Mitchell en la canción «Song to a Seagull» hizo llorar a Jimmy Page. Me pregunto si, como muchos de aquellos músicos ingleses que crecieron en medio de la niebla y la desolación, Jimmy Page estaba enamorado de California y de la idea de los cañones, si no es que lo estaba de los propios cañones. Aunque tuve que irme de Los Ángeles para poder ser yo misma, a mí también me encantaba la mística de los cañones y todo lo que estos representaban. A mediados de los años setenta, la estética de California comenzó a ser definitivamente exportada, y yo me vería obligada a llevármela conmigo.

12

DESPUÉS DE DOS AÑOS en Santa Monica College, me cambié a la Universidad de York, en Toronto. Willie Winant, mi amigo de la secundaria y de la clase de danza, pensaba ir allí a estudiar percusión y me habló del lugar. York tenía un programa interdisciplinario, y yo fantaseé con la posibilidad de estudiar allí tanto danza como artes visuales. El dinero también fue un factor importante. Me

enteré de que las universidades canadienses eran prácticamente gratuitas, lo cual hizo que York me resultara mucho más atractiva, ya que mi intención seguía siendo depender de mis padres en la menor medida posible, a pesar de que ellos corrían con los gastos.

Fuimos juntos hasta allí en coches distintos, y yo seguí a Willie a través del país en mi Volkswagen «escarabajo». Cuando llegamos a San Luis, de repente el mundo se tiñó de marrón. El paisaje se volvió feo, incómodo de mirar, los edificios, recortados, parecían miniaturas, como las piezas de un triste juego de mesa. No estaba acostumbrada al marrón, ni siquiera a las sombras —la luz del sur de California transforma incluso las zonas desaliñadas y los colores desgastados de la ciudad en ópalos grises y afilados—, y empecé a tener la sensación de que marcharme de California había sido un error garrafal.

Además, Toronto era completamente distinto de Los Ángeles —su centro resplandeciente y reluciente se entreveraba con una arquitectura de casas adosadas que parecían ordinarias y sombrías—. Me fui a vivir a una casa victoriana grande y bonita con la hermana de un amigo de la escuela secundaria y dos amigos suyos, todos ellos jóvenes, todos bailarines. Uno podría pensar que mi elección había sido todo un acierto, pero todos eran estudiantes de primer año con los que me costaba identificarme, y no me gustaban los pormenores de la convivencia entre compañeros de piso, como verme obligada a aportar dinero para las compras comunes o que hubiera que hacer turnos para ir al supermercado, especialmente cuando pensaba pasar fuera la mayor parte del tiempo. El programa artístico de York tampoco era tan interdisciplinario como me había imaginado, lo cual significó que estuve prácticamente sola haciendo arte en una pequeña sala. Willie y yo pronto nos hicimos amigos de otros alumnos norteamericanos de segundo ciclo de York, así como de dos chicos chilenos que eran primos. No fue hasta hace muy poco, cuando recuperé el contacto con uno de ellos, que me enteré de que en su día habían sido

miembros de los Blops, un grupo de rock progresivo chileno de culto de los años setenta, y que habían emigrado a Estados Unidos para escapar de la dictadura chilena.

George Manupelli, el cineasta del movimiento Fluxus, impartía mi clase de medios de comunicación en York. George era, de lejos, el profesor más interesante de la universidad, un bebedor empedernido con una novia mucho más joven que él y antigua alumna suya. El movimiento Fluxus entendía el arte como un proceso y se servía del espectador, o del público, para completar la obra. La pregunta que formulaba era: «¿Qué se puede considerar arte?».

Unos amigos y yo decidimos montar un grupo para un proyecto de clase. Lo llamamos Below the Belt y lo integrábamos yo, una chica canadiense llamada Rae, Willie a la batería (a pesar de ser percusionista, Willie no estaba acostumbrado a tocar la batería convencional y a veces ponía fin a una canción cuando se cansaba) y los dos chicos chilenos, Felipe a la guitarra y Juan Pablo al bajo. Rae, una belleza de pelo negro, y yo cantábamos y tocábamos la pandereta. Con sus pantalones ceñidos de raso verde, los dos chilenos tenían un aspecto y una actitud mucho más rollingstoneros que el resto de nosotros, que nos tomábamos la cosa de una manera mucho más relajada.

Dimos nuestro segundo concierto en el Festival de Cine de Ann Arbor. Antes de actuar ya estábamos todos borrachos. Aquella noche Willie se puso un vestido y un sombrero, y antes del inicio del concierto, escupió fuego sobre el escenario; un atuendo y un truco que ya había empleado durante su breve paso por The Mystic Knights of the Oingo Boingo con Danny Elfman. A Willie le gustaba escandalizar a la gente y nos invitó a subir al escenario diciendo: «Los sudacas y los chochitos, que salgan a tocar». Recuerdo que nuestra actuación fue un caos explosivo, puro barullo y aullidos. Bailamos, tiramos las panderetas al suelo y dejamos que todo se fuera al traste y se convirtiera en una especie de improvisación de noise garajero. Los organizadores no tardaron mucho en

desenchufarnos y suspender la actuación. Tocamos solo dos o tres veces, sobre todo para divertirnos, pero yo sabía que aquel grupo no llegaría a ninguna parte. Años más tarde, mi amigo de toda la vida, el artista Mike Kelley —a quien lo inaceptable siempre le proporcionaba un inmenso placer— me contó que aquella noche se encontraba entre el público y que nuestra actuación le había inspirado para ir a casa y montar un «grupo de noise garajero». Volviendo la vista atrás, ahora me doy cuenta de que el grupo que fundó Mike acabó convirtiéndose en Destroy All Monsters, que llegó a incluir a antiguos miembros de The Stooges y MC5. Hasta que Mike me contó aquello, no supe a qué género pertenecía Below the Belt, si es que pertenecía a alguno. Pero sí que sabía una cosa: me gustaba actuar.

Cuando empecé a estudiar allí, la Universidad de York acababa de inaugurar un flamante departamento de música —siempre estaban dando pequeños conciertos, entre los que se incluían la interpretación de obras de los compositores en residencia—. Escuché un montón de música contemporánea fantástica mientras estudié allí, desde el Art Ensemble of Chicago al estreno de *Rainforest*, la pieza que John Cage y David Tudor compusieron para el bicentenario de Estados Unidos, aunque la mayor parte del tiempo me aburría pintando cuadros minimalistas y empalagosos sobre lienzos sin tensar sin que ningún profesor me supervisara. En lugar de escribir un trabajo para mi clase de cine, decidí hacer una película surrealista muda sobre Patty Hearst, quien acababa de ser puesta en libertad por el Ejército Simbiótico de Liberación. Con su melena negra hasta los hombros, mi compañera de grupo Rae era la Patty ideal. Felipe, que también hacía cine, filmó las imágenes y me ayudó a editarlas. George Manupelli me prestó una cámara de 16 mm y la película. Estaba inmersa en el mundo del arte, pero aún estaba verde e intentando hacer de todo.

Pero también echaba de menos mi casa y, a medida que se aproximaba el crudo invierno de Toronto, me iba poniendo cada vez más triste. Sin la ayuda

del sol de California, cada vez tenía el pelo más oscuro y ni siquiera sabía cómo debía vestirme para protegerme del frío. Cuando terminó el curso escolar, volví en coche a casa, a California, y en lugar de hacer planes para volver a York, empecé a estudiar en el Otis Art Institute, en el centro de Los Ángeles. A seiscientos dólares por semestre, Otis era mediocre pero barato. Viví aquí y allá: Culver City, Silver Lake y Venice otra vez. Con el trabajo que encontré en un pequeño restaurante indio llamado Dhaba, el cual servía comida casera india interminablemente cocinada a fuego lento, pude pagar mis facturas. Mis padres no estaban especialmente contentos —querían que terminara lo que había empezado en York—, pero Otis me cambió la vida.

Por un lado, me hice muy amiga de John Knight, un artista conceptual con un bagaje arquitectónico que había venido a Otis para disfrutar de una residencia artística y acabó impartiendo un seminario. Yo tenía veinticuatro años, él treinta y uno. John era fascinante; mi primer mentor de verdad. Nunca había conocido a nadie igual, y el paisaje de Los Ángeles fue nuestro patio de recreo para mantener todo tipo de discusiones intelectuales. John había nacido y crecido en Los Ángeles, y su práctica artística se centraba en las fuerzas políticas y sociales inherentes al diseño, la arquitectura, la historia y la función del mundo visible, incluyendo simultáneamente la relación del espectador con el arte o el espectáculo en cuestión. Recientemente, su carrera ha ganado visibilidad y se ha vuelto más influyente.

Sin embargo, en aquel entonces, él era un faro intelectual y un proscrito menor, puesto que había sido expulsado de Otis en su día por cortar los setos de la escuela como parte de una escultura. Él y yo pasábamos horas conduciendo por Los Ángeles, observando rarezas locales e invenciones suburbanas de todo tipo, *drive-throughs*[17] y urbanizaciones periféricas de viviendas en serie con sus pequeñas y tediosas casas piloto. Me mostró barrios de la zona este que nunca había visto. Como de costumbre, en Los Ángeles, cualquier lugar y cualquier

cosa era una yuxtaposición de elementos cruda y estrafalaria —un viejo rancho pintoresco de una planta encajado junto a una descomunal «McMansión»[18]— o un destino potencial para ir de picnic, ya fuera en los jardines Huntington o en una parcela de hierba verde frente a una urbanización nueva. No importa a dónde vaya, visualmente, Los Ángeles siempre será mi lugar preferido de todo el planeta.

John Knight me enseñó que cualquier cosa —un coche, una casa, un césped— era susceptible de ser vista o analizada en términos estéticos. Me introdujo en el arte conceptual y me enseñó que todas las formas de arte se basan en una idea. Cada semana, impartía su clase en un lugar diferente, por lo general, en la casa o el piso de alguno de sus alumnos. Analizábamos en detalle lo que surgiera en la conversación o lo que por casualidad tuviéramos cerca, por ejemplo, el tipo de fuente utilizado en una máquina de escribir. ¿Era Helvética o Futura, o un tipo de letra menos predecible, con más florituras? Esto puede parecer trivial, pero nos enseñó que el detalle importaba —en la propia obra de John, como en la mayoría del arte conceptual, el detalle prácticamente *se convierte* en la obra—, aunque las cosas grandes también eran importantes. Fue John, al fin y al cabo, quien me dijo que tenía créditos suficientes para solicitar mi salida de Otis, lo cual resultó ser sorprendentemente fácil de hacer. Pero antes de que eso pasara, Dan Graham apareció en mi vida.

13

EN 2009, EL SCULPTURECENTER de Long Island City nos pidió a Thurston y a mí que interviniéramos en el homenaje a Dan Graham que estaba organizando como parte de su gala anual para recaudar fondos. Conociendo la obsesión que Dan tenía por la astrología, le pedí a un amigo que se dedica profesionalmente a confeccionar cartas astrales que nos hiciera una interpretación de la suya. Lo hizo, y nosotros incorporamos algunos fragmentos en nuestra presentación —ascendente Capricornio, Sol en Aries, regido por Marte en Géminis en conjunción con Júpiter en la sexta casa, etcétera—, antes de que Dan subiera finalmente al escenario. También tocamos «Repetition», su canción preferida de The Fall, cuyo cantante, Mark E. Smith, es uno de los héroes punk marxistas de Dan de toda la vida.

Dan era amigo de John Knight, aunque ligeramente mayor que él. John había hablado mucho del trabajo de Dan en clase, lo suficiente para que yo supiera que Dan era un héroe condenado al fracaso en el mundo del arte contemporáneo. Cuando Dan dio una charla en CalArts aquella primavera, seguí el consejo de John y fui a verlo, sin sospechar el papel crucial que acabaría desempeñando en la siguiente parte de mi vida.

Dan era toda una personalidad. En 1964 organizó la primera exposición de arte conceptual en Nueva York en la galería John Daniels, un espacio expositivo que había abierto junto con algunos amigos. En la época en que dio la charla en

CalArts, su obra más conocida era *Homes for America*, una colección de fotos de casas en serie de Nueva Jersey que la revista *Arts* publicó en 1966. La urbanización a la que Dan había ido a vivir cuando tenía tres años fue una de las primeras urbanizaciones con viviendas en serie de Estados Unidos. Los críticos se refirieron a la obra de Dan como las primeras «fotos minimalistas». Aquellas casitas eran tristes y casi idénticas, sosas, con forma de caja e inquietantes. Me recordaban a una familia de puntas de flecha a ras de suelo. Más adelante, Dan describiría *Homes for America* como una «falsa obra de reflexión».

Dan era, y sigue siendo, un pensador y un comunicador volátil, salvaje, un antropólogo social autodidacta que pasó su adolescencia estudiando detenidamente las obras de Margaret Mead, Jean-Paul Sartre y Wilhelm Reich. Al leer un ensayo que Dan había escrito para la revista *Fusion* en el que comparaba a Dean Martin —con su cigarrillo y su copa de cóctel— con Brecht y con Godard y etiquetaba al personaje de Martin tanto de «mito» como de «andamio», me di cuenta de que uno podía conseguir que cualquier persona y cualquier cosa resultaran interesantes.

Dan disfrutaba enormemente con el rollo barato, poco culto y como de espectáculo circense de la astrología, un arte y una ciencia observacional con seis mil años de antigüedad condenados a acabar, en el siglo XXI, en las escurridizas páginas finales de las revistas femeninas. No había nada remotamente intelectual en la astrología, y aunque Dan nunca hubiera estudiado los planetas en profundidad, le resultaba muy placentero introducir unos conocimientos tan cutres en un diálogo formal. Aderezaba sus conversaciones con referencias zodiacales; era su manera de ser travieso, punk. Le proporcionaba atajos para comprender a las personas, le ayudaba a acercarse a ellas. Parte del trabajo más reciente de Dan, el cual analizaba la relación del artista con el público como espejo, coincidía asombrosamente con lo que, según él me había contado, era su propia disposición astrológica, con el modo que

tenía de absorber las cualidades de la persona con la que estuviera hablando en ese momento.

Yo estaba entre el público cuando Dan fue a dar una conferencia en CalArts. Me pareció memorable. Con la cabeza inclinada hacia un lado y enroscándose el pelo con los dedos, Dan hablaba rápida y entrecortadamente, lanzando agudezas sinuosas al azar a diestro y siniestro del auditorio. Aunque es probable que los conocimientos de sociología adquiridos gracias a mi padre hicieran que la obra de Dan me resultara muy interesante, también supe que nunca había estado en presencia de alguien tan brillante.

Uno de los temas sobre los que Dan habló durante aquella conferencia fueron los orígenes del punk. ¿Quién fue el primero? ¿Fue Malcolm McLaren o fue otra persona? Mike Kelley, quien también se encontraba allí aquella noche, levantó la mano y comenzó a contradecirle. Como era de Detroit, Mike creía que Iggy Pop y los Stooges habían sido los primeros punks y que Detroit era el epicentro de la música punk. Dan lo subscribió y también explicó que McLaren había ido a Nueva York y había visto a Richard Hell y a Television en el CBGB con su ropa rasgada y sus imperdibles y lo había exportado a Inglaterra, donde lo mezcló con el situacionismo. Mike y Dan estaban esencialmente de acuerdo, pero le buscaban los cinco pies al gato en cuanto a los detalles. Sus tomas y dacas se fueron haciendo más intensos, la voz de Dan fue haciéndose más aguda y fuerte y la de Mike estaba cada vez más alterada. Es una conversación que he presenciado muchas veces desde entonces. Lo que me quedó más claro de aquel día y de aquel intercambio de impresiones es la pasión que tanto Dan como Mike sentían por la música y que, si les daban a elegir, ambos preferían hablar de rock and roll que de arte.

Al acabar la conferencia, me presenté a Dan y también a Mike. Unos meses más tarde, Mike y yo entablamos amistad y luego tuvimos una breve relación. Dan volvió de nuevo a Los Ángeles, y recuerdo que le llevé a unas actividades

musicales comunitarias que se celebraban en un parque del condado de Orange. Cada fin de semana, el parque acogía un acto musical con una temática diferente. El tema de aquella semana era el punk y, en concreto, Black Flag. La hierba hiperverde estaba salpicada de familias con hijos tendidas en el suelo sobre mantas o sentadas en sillas de plástico.

En aquel momento, el vocalista de Black Flag era Keith Morris. Me gustaba Keith. A diferencia de otros punks de la época, él evitaba vestirse siguiendo la moda punk. Con su andrajosa chaqueta de camuflaje, parecía más bien un militar veterano atormentado por pesadillas recurrentes. Cuando los Black Flag comenzaron a tocar, unos niños que estaban entre el público empezaron a arrojar botellas al escenario. Al final, el presentador subió al escenario para advertir al público de que, si no se tranquilizaban, pondría fin a la actuación de inmediato. En respuesta, todos comenzaron a aplaudir. Antes de que pasara a conocerse como O.C.[19], que sonaba más moderno, el condado de Orange era únicamente conocido por ser un lugar lleno de conservadores.

Dan estuvo hablando de aquel concierto de Black Flag durante años. El sur de California era una fuente inagotable de diversión para él: sus focos de conservadurismo azotado por el sol, sus buenos modales y cortesía insólitos, como si la vida cotidiana hubiera quedado reducida a una serie de suaves ondulaciones, casi idénticas, invariables.

Fue el inicio de dos de las relaciones más importantes de mi vida. La influencia que Mike ejerció sobre mí, si es que hubo alguna, fue sutil, puesto que él y yo éramos más bien amigos. Yo disfrutaba mucho viendo a un artista que hacía un tipo de arte que no se parecía en absoluto al arte conceptual, que era poco convencional y combinaba el arte culto con el popular. Además, a través de Mike conocí a algunas personas importantes en mi vida, como Tony Oursler, artista multimedia y de videoinstalaciones, quien, además de una persona generosa, es un genio lleno de imaginación que siempre me ha

apoyado, hiciera lo que hiciera. Posteriormente, Tony me ayudó a filmar y editar un minidocumental que quería hacer sobre el club Danceteria y también grabó un vídeo increíble para la canción de Sonic Youth «Tunic». También colaboré con Tony y con el director de cine Phil Morrison en un proyecto llamado *Perfect Partner*, un gran espectáculo multimedia ideado por mí que representé más de media docena de veces en Europa y una en Estados Unidos. Yo había escrito un guión basado en un anuncio de coches que pretendía ser un parodia de la *Nouvelle Vague*. Michael Pitt actuó en él. Mi cuarteto de improvisación ejecutaba una banda sonora en directo —cuya partitura apenas había sido esbozada— entre dos pantallas, una de las cuales mostraba fondos que habían sido filmados por Tony y la otra —delante, centrada y semitransparente— mostraba la acción y a los actores que Phil había filmado. El efecto era similar al que podría producir una pieza gigante tridimensional de Tony Oursler. Tony y yo aún colaboramos en algunos proyectos y seguimos siendo amigos.

La influencia de Dan era más extraña y difícil de definir. Concretamente, Dan hizo que me interesara por todos y cada uno de los grupos no wave que pudieran estar tocando por la noche en el *downtown* de Nueva York, y también me encantaba el estilo popular pero profundo con el que escribía sobre cuestiones psicológicas o sociológicas, o las adaptaba, como la idea de entender el arte como un tipo de voyeurismo. La pasión de Dan por la música era tan intensa como su interés por el arte, y el rock and roll a menudo encontraba el modo de permear su obra. En cierta ocasión, Dan me dijo que le encantaría que su arte pudiera ser como una canción de los Kinks. (Hay muchos artistas que escuchan música mientras trabajan, y muchos de ellos se preguntan: «¿Por qué mi arte no puede ser tan intenso como la música que estoy escuchando?». Desconozco la respuesta.)

finn

14

CONDUCIR POR LA WEST SIDE HIGHWAY me sigue emocionando tanto como la primera vez que crucé el puente y entré en Manhattan en 1980. Creo que nunca dejaré de tener esa sensación. Hoy en día, la Henry Hudson Parkway es una autovía pulida; una recta asfaltada para coches de chasis bajo y Range Rovers con matrícula de Connecticut y de Westchester. Al otro lado del río, las construcciones de Nueva Jersey penetran sobre el río, como omoplatos que obligaran a retroceder con dureza a los acantilados de las Palisades. La primera vez que bajé en coche por la Hudson Parkway, estaba llena de baches y fue angustioso, como si las paletas de una máquina de *pinball* lanzaran tu coche pendiente abajo hasta un bosque escarpado. Todo era desconocido y estaba lleno de posibilidades.

En 1980, Nueva York estaba al borde de la quiebra, parecía que hubiera huelgas de basureros cada mes, y sus escuálidas infraestructuras se estaban desmoronando. En la actualidad, la ciudad brilla y destaca de un modo que la mayor parte de la gente que conozco detesta y no logra comprender. Ceñida a la autovía de las calles Sesenta y Setenta Este se alza una fea cortina de edificios Trump, un monumento a la corrupción urbana, al dinero blando y a los nativos de la ciudad, que deberían de haber tomado las calles, pero ni siquiera se quejaron. Más abajo, en la isla, corredores, cochecitos de bebé y bicicletas azules y rojas circulan a lo largo de un acanalado paseo fluvial lleno de flores que

discurre junto a los muelles, en otro tiempo siniestros y ahora olvidados, donde antes se reunían en la oscuridad los homosexuales, en sus citas, en sus encuentros, y las putas, con sus abrigos de visón y sus botas altas, trabajaban toda la noche hasta la salida del sol y la hora del desayuno.

El Westway, el antiguo club de *striptease* de la calle de Clarkson, sigue en pie, pero ahora es propiedad de un empresario de restauración *hipster* que abastece a la gente de la irónica movida cultural, más del mundo de la moda que del arte, personas que son «*cool*» porque viven en Nueva York. El pequeño parque con la pista de baloncesto sigue en la esquina de Spring con Thompson: un viejo marcador de color gris pizarra que pertenece a una época que, por lo demás, ha sido borrada, desde West Broadway hasta TriBeCa, por tiendas de marca y compradores. Los lugares que antes tenía por seguro que estarían desiertos, ahora están, día y noche, atestados de gente y largos coches negros y acentos lejanos.

La primera vez que estuve en Nueva York, el edificio de galerías del 420 de West Broadway que albergaba tanto la galería de Leo Castelli como la de Mary Boone era prácticamente lo único que existía en el *downtown* en lo que se refiere a galerías grandes y consolidadas. La Dia Art Foundation se encontraba al otro lado de la calle, y más abajo había otros espacios formales pero aún muy verdes que en su día albergaron arte «eternamente» minimalista como «The Broken Kilometer»[20] de Walter De Maria. Hoy en día, el SoHo, víctima de un efecto eco, ha sido invadido por las mismas cadenas de tiendas que suelen estar presentes en los centros comerciales: American Apparel, Gap, Forever 21, H&M. Supongo que nadie más se puede permitir esos alquileres. Dave's Luncheonette, el antro que abría las veinticuatro horas en Broadway con Canal, una parada después del Mudd Club, hace tiempo que desapareció. Canal Jean, cuyos contenedores de ropa a cinco dólares que daban a la acera vistieron en su día a todos mis conocidos con tejanos de colores vivos y tops negros, es otra

institución arruinada que acabó siendo expulsada por la competencia. La parte italiana de Little Italy es apenas un miserable vestigio de lo que fue en su día. Sus clubs para hombres, antes siempre vacíos salvo por las máquinas de café expreso y los ambiguos tejemanejes que se desarrollaban en sus trastiendas, han desaparecido. Tal vez la clínica de metadona de la calle Spring a la que solía ir Sid Vicious siga en pie. Por lo demás, no queda nada salvo la gran iglesia católica de la calle Church, aunque en la actualidad ha acabado completamente encajonada entre boutiques y pequeños restaurantes de especialidades.

Invadiendo Little Italy y el East Side —antes mayoritariamente judío—, se encuentra Chinatown, que va ampliando sus fronteras de forma constante, un miniuniverso de mujeres asiáticas vestidas cuidadosamente a la moda y escaparates que parecen instalaciones de arte junto a un canal. Por la noche, ninguna persona, entre las que me incluyo, se sentía segura caminando por las calles que se encuentran entre Houston y Grand al este del Bowery. En realidad, en Alphabet City, entre la Segunda Avenida y el río, ninguna manzana era segura —demasiados camellos—. Hoy en día está plagada de estudiantes; una aglomeración de pómulos, barbas incipientes y tejanos ajustados. El siniestro parque situado entre las calles Chrystie y Forsyth ha sido recuperado hasta tal punto que, de hecho, ahora los niños juegan en él.

Últimamente, cuando estoy en Nueva York, me pregunto: «¿De qué va realmente este lugar?». La respuesta es: «De consumir y hacer dinero». Wall Street es el motor de todo el país, y la industria de la moda pone la guinda en el pastel. Todo aquello que la gente califica de «fabuloso» o «increíble» suele durar unos diez minutos antes de que la cultura pase a otra cosa. Las ideas creativas y la ambición personal ya no son mutuamente excluyentes. Hace poco, un amigo describió el trabajo de un artista al que ambos conocemos con el calificativo de «corporativo», y no era un cumplido precisamente. El MoMA es como una gigantesca tienda de regalos del *midtown*.

Nueva York es hoy una ciudad puesta de esteroides. Hoy en día parece más próxima a la caricatura que a la realidad. Pero Nueva York nunca ha sido un lugar ideal, y la gente siempre se ha quejado con amargura del rostro cambiante de la ciudad, de su pérdida de autenticidad.

Si uno estudia arte contemporáneo en Los Ángeles, se encuentra con que todo el mundo alaba continuamente a Nueva York como el único lugar posible en el que vivir y dedicarse al arte. Siempre contemplé esa opción como una posibilidad. Aún me interesaba la danza, incluso tomé clases de ballet mientras iba a la escuela de arte. Recuerdo haber leído algo sobre el heterogéneo grupo de bailarines residentes en Nueva York que colaboraban con directores de cine y compositores en la realización de obras vanguardistas en la iglesia Judson Memorial de Greenwich Village. Me sentí particularmente atraída por la idea del «Manifiesto del no» de Yvonne Rainer. Yvonne rechazaba toda técnica, todo glamour, todo teatro en su danza. Por el contrario, se centraba en la increíble y hermosa cotidianeidad de los cuerpos en movimiento. Me maravilló la idea de que una película pudiera ser danza.

Todo parecía estar ocurriendo en Nueva York, y me marqué como meta ir allí en cuanto consideraran que me podía graduar de Otis. Pero aquel no sería mi primer viaje a Nueva York. Unos meses antes, había tomado un autocar en dirección este en una misión de reconocimiento, en parte para tomarle el pulso a la ciudad y en parte para escapar de una relación con un artista mayor que yo, que sabía que era perjudicial para mí. Sabía que, de continuar con aquella relación, nadie me tomaría en serio ni me trataría de otro modo que no fuera como la joven y brillante protegida de un hombre mayor. Pasé seis meses en Nueva York antes de tomar el autocar de vuelta a Los Ángeles con la intención de ahorrar dinero para poder financiarme un posible futuro allí.

Antes de que tuviera ocasión de marcharme de Los Ángeles, me vi envuelta en un accidente de tráfico. Ocurrió el mismo día en que Keller tuvo su primer

episodio psicótico, justo después de haberse graduado de Berkeley. Estaba circulando por una carretera, en medio del intenso tráfico del sur de California, sentada en mi viejo Volkswagen «escarabajo» esperando para girar hacia Robertson Boulevard, en Culver City, cuando un coche que circulaba en sentido contrario chocó contra un segundo coche. «Tendré que testificar», me dije a mí misma, y entonces aquel mismo coche giró bruscamente hasta la acera, colisionó contra mi Volkswagen y lo aplastó contra un muro. No sufrí heridas de consideración —me hice un esguince en la espalda, me dieron unos cuantos puntos, y el incidente pasó a manos de las compañías de seguros—, pero, un año más tarde, gracias a la indemnización que recibí por el accidente, me pude instalar en Nueva York.

ME RESULTA DIFÍCIL ESCRIBIR sobre Nueva York. No porque mis recuerdos se entrecrucen y se superpongan, porque, por supuesto, lo hacen. No porque los acontecimientos y las épocas se mezclen unos con otros, porque eso también me pasa. No porque no me enamorara de Nueva York, puesto que, a pesar de estar sola y ser pobre, en ningún otro lugar me había sentido tan en casa como allí. Se debe a que, sabiendo lo que sé ahora, me resulta difícil escribir sobre una historia de amor con el corazón hecho añicos.

Emprendí el camino hacia el este junto con Mike Kelley. Mike había decidido que cruzaría el país conmigo y tal vez se desviaría de la ruta y visitaría a unos amigos. Bien entrada la noche, exhaustos y al borde del delirio, nos desviamos hacia Nueva Orleans, una ciudad que ofrecía tantas manidas y míticas promesas de diversión que Mike no paraba de describirla como un santuario del placer.

Todos y cada uno de los hoteles de Nueva Orleans estaban llenos, que fue el motivo por el que Mike y yo acabamos alojándonos en una pensión de mala muerte situada en una sórdida zona comercial que quedaba tan lejos de la emoción y el romanticismo del barrio francés de Nueva Orleans como uno pueda imaginarse. A la mañana siguiente, al despertar, nos encontramos rodeados de imágenes de las aceras de Nueva Orleans que serpenteaban y se arremolinaban por las paredes de nuestra miserable habitación. Secretarias y empresarios flameaban a nuestro alrededor, cabeza abajo, como signos de un alfabeto en llamas. Por lo visto, alguien había pintado de negro la ventana de la habitación y había dejado únicamente un puntito sin pintar en el centro, con lo que la habitación entera se había transformado en una enorme cámara estenopeica —me pareció una instalación de arte casi perfecta—. Tal vez Mike y yo estuviéramos cautivos en una habitación húmeda y oscura de una destartalada pensión, pero las imágenes de sus cuatro paredes eran nítidas, frescas, casi como una revelación. Fue uno de aquellos momentos cuyo extraño

embrujo no se puede explicar con palabras, pero Mike y yo permanecimos allí tumbados durante mucho tiempo, mirándolas y riéndonos tontamente.

Al cabo de unos días, llegamos a Nueva York. Nos alojamos en casa de Cindy Sherman, en la calle Fulton. Era la primera vez que veía la obra de Cindy, aquellos autorretratos tempranos de veinte por veinticinco centímetros en los que interpretaba algún papel colgados de las paredes de su casa. Entonces Mike volvió a casa, a Los Ángeles, y yo me quedé oficialmente sola. El dinero que tenía era prácticamente inexistente, lo cual significaba que ni tan solo podía comenzar a buscar un lugar en el que vivir a largo plazo, de manera que, durante los primeros meses, me quedé en casa de varios amigos y en la de algún conocido. Pasé dos semanas en la calle Fulton con Elena, la hermana menor de una buena amiga, que fue muy amable y me dejó quedarme en su casa, un espacio grande y bonito con ventanas panorámicas y una cama alta y amplia. Elena, que trabajaba restaurando tejidos en el Museo Metropolitano de Arte, era una chica dulce y extremadamente silenciosa que, de algún modo, había logrado ser fiel a su estilo bohemio del sur de California con influencias mexicanas, con sus chales y sus mocasines, incluso en los duros túneles de viento del centro.

A finales de 1979 y a lo largo de 1980, Nueva York se encontraba en un estado deplorable. Durante el día, Wall Street era un bullicioso enjambre repleto de secretarias y demás especímenes del mundo de los negocios, pero por la noche se transformaba en un infierno postapocalíptico infestado de ratas, envoltorios y latas que cada pocos metros se entremezclaban con montones de basura apestosa, debido a lo que parecía ser una ininterrumpida huelga de basureros. Fuera donde fuera, siempre me mantenía a una distancia considerable de las fachadas de los edificios por temor a que saliera de ellas alguna rata y me atacara. Miraras hacia donde miraras, unos misteriosos grafitis en los que podía leerse una única palabra, «SAMO©», escrita en grandes letras mayúsculas, habían invadido las puertas, los garajes y los edificios del SoHo. Más tarde se supo que

SAMO© era el seudónimo de dos artistas del grafiti, Jean-Michel Basquiat y su amigo Al Díaz. Jean-Michel trabajaba entonces en el Unique Clothing Warehouse del 718 de Broadway. Cuando él y Díaz se pelearon a finales de los años setenta, Basquiat acabó garabateando su última inscripción, «SAMO© IS DEAD», a lo largo y ancho de la ciudad.

Todo era increíblemente estimulante. Como yo había vivido en Hong Kong, el centro de Nueva York y, en especial, Chinatown, me resultaban familiares. Solía pasearme por Chinatown con un bollo relleno de carne de cerdo en la mano, envuelta por el olor y el alboroto de la ciudad que flotaban a mi alrededor; todo era nuevo para mis sentidos, a la vez que familiar.

Los periódicos sensacionalistas voceaban desde cada rincón de la ciudad —el *New York Post*, el *Daily News*; para una chica del sur de California, ambos parecían prensa extranjera—. Sid Vicious y su novia Nancy Spungen seguían copando los titulares. Encontraron a Nancy apuñalada en el baño del hotel Chelsea de la calle Veintitrés. Sid declaró no saber qué había ocurrido, pero lo detuvieron de todos modos, y posteriormente fue puesto en libertad bajo fianza. Cuatro meses después, moría por sobredosis. Era una historia dramática y suculenta de la que cada mañana exprimían nuevos chismes resaltados por el reclamo de la sangre desde las tentadoras portadas de aquellos periodicuchos. Y entonces la historia se acababa, caía en el olvido, y otros asuntos más novedosos y recientes ocupaban su lugar: «Golpe del jefe de la mafia», «Sacan a la luz un plan de lavado de dinero», «Mujer arrojada a las vías del tren», «Un accidente acaba con la vida de una bella violinista».

A diferencia de Los Ángeles, donde todo siempre era nuevo y cada cosa ocupaba su lugar, Nueva York era un batiburrillo de colores, formas, ángulos y alturas. Parecía menos interesada por el dinero, al menos en lo que respectaba a hacer ostentación de él, que Los Ángeles, donde los símbolos de riqueza le rodeaban a uno en todo momento: un BMW a la derecha, un Porsche que gira a

la izquierda, un portón de entrada alto, arbustos que ocultan la finca de alguien. Por supuesto, aquello era antes de que el SoHo y la escena del arte estallaran y la propia Nueva York se transformara en una especie de reino rodeado por un foso.

Tras marcharme de la casa de Elena en la calle Fulton, cada dos meses me tuve que buscar un lugar diferente en el que poder pasar una temporada corta. En enero me alojé en un edificio sin ascensor de Chinatown cuyas paredes de yeso se caían a pedazos. En febrero llevé mis cosas a rastras hacia la parte alta para cuidar el piso de un amigo de un amiga que estaba de viaje. Dormí algunas noches en casa de Michael Byron, mi antiguo novio de la secundaria, y después subarrendé una habitación a Peter Nadin, un amigo de un amigo, que vivía en la calle Chambers, en un local que era mitad galería, mitad vivienda. El espacio de Peter era increíblemente polvoriento, y fuese cual fuese la exposición que estuviera albergando aquel mes, la gente que vivía allí tenía que pasar por en medio de ella. El concepto fundamental de la galería era el siguiente: a cada nuevo artista que entrara allí, se le pedía que añadiera algo a la obra en exposición: unas rayas en la pared de Daniel Buren cubiertas con las de otra persona; una sucesión de mirillas dispuestas a lo largo de un pasadizo secreto que corría paralelo a las paredes. El hecho de que la galería apenas recibiese visitas hacía que esta fuera, en cierto sentido, una especia de instalación silenciosa, inadvertida por todos, salvo por Peter y quienquiera que pasara por allí. En aquel entonces, Peter estaba saliendo con la artista conceptual Jenny Holzer, quien más tarde me subarrendaría una parte de su loft.

Fue en casa de Jenny donde conocí a Mary Lemley, una chica fiestera que tenía una guitarra que le había regalado su novio. Cuando Mary y su novio rompieron, inexplicablemente ella me dio la guitarra a mí. No era nada del otro mundo: un instrumento modesto y desvencijado con el nombre de la marca, Drifter, en el clavijero. Aun así, a partir de entonces, allá donde yo fuera, la

Drifter siempre me acompañaba. Cuando Thurston vino a mi piso de la calle Eldridge por primera vez, divisó la Drifter apoyada contra la pared. «Yo *conozco* esa guitarra», dijo.

En aquella época apenas nos conocíamos. Thurston llevaba cuatro años viviendo en Nueva York, desde 1976. Oriundo de la periferia de Connecticut, se había ido a vivir allí cuando tenía diecinueve años y tocaba en un grupo llamado The Coachmen, formado por chicos de la Escuela de Diseño de Rhode Island. «¿Cómo es posible que conozcas esa guitarra?», le pregunté yo.

«La conozco y, además, la he *tocado*», dijo Thurston. Resulta que su camino y el de Mary Lemley también se habían cruzado. Más adelante, él improvisaría con unas baquetas sobre la Drifter en la canción de Sonic Youth «Eric's Trip».

No es que nos necesitáramos el uno al otro, pero la conexión que hubo entre nosotros fue extraña, instantánea.

Aunque nunca logré ir al Sunset Strip de adolescente, siempre me había sentido atraída por la sordidez y la melancolía que imperaban allí; en realidad, por cualquier cosa que fuera nueva, llamativa y original. Siempre me encantó Andy Warhol, la estética reminiscente a la del *Strip* que se percibía en sus películas y en la Factory de Nueva York, pintada con spray: el uso de elementos horteras e impuros como los materiales metálicos y el brillo, el glamour cutre que desprendía todo ello. Una rama de árbol cubierta de purpurina negra y luego repintada para darle una apariencia costrosa y quebradiza siempre me ha recordado a la arquitectura de Los Ángeles. Un día vi fugazmente a Warhol en persona cruzando West Broadway —la peluca rubia plateada a juego con el blanco de su cara, las gafas de montura negra—. Me asombraba que, en Nueva York, las celebridades se sintieran libres para deambular por la ciudad sin que nadie jamás les molestara nunca, a diferencia de lo que ocurría en Los Ángeles, donde los famosos se escondían en vecindarios ocultos y vallados ubicados en las cimas de las colinas. Nueva York parecía mucho más auténtico. Más

adelante, cuando a Thurston o a mí comenzaron a preguntarnos por qué la música de Sonic Youth era tan disonante, la respuesta siempre fue la misma: nuestra música era realista y dinámica, porque así era la vida, llena de extremos. La primera vez que tocamos con Richard Edson, nuestro primer batería, Thurston se hizo un corte en el dedo con un trozo de metal sin revestir que sobresalía de su guitarra, de la que se había caído un potenciómetro. Comenzó a sangrar a borbotones, pero Thurston hizo como si nada o como si no se hubiera dado cuenta. Richard dejó de tocar. «Dios mío, ¿pero qué haces?», dijo. «Esto no es civilizado.» Thurston lo oyó y se echó a reír.

En el Nueva York de los años ochenta, no había ningún Starbucks ni ningún Pret A Manger ni ninguna Duane Reade, pero a cada pocas manzanas te topabas con una Chock full o'Nuts, una cadena de cafeterías con mostrador que vendía donuts, magdalenas, bagels y un café que sabía a agua negra caliente pero que te mantenía despierta y alerta. Una de las pocas cosas que podía permitirme eran las magdalenas de maíz pasadas por la plancha con mantequilla del Chock full o'Nuts. En la Costa Oeste no había magdalenas de maíz, y el concepto de un café «normal», en el sentido de un café con leche, me era ajeno.

Como no tenía dinero, tuve que encontrar algún modo de ganarme la vida. Mi primer trabajo fue en una librería, la Marlboro, en la calle Cincuenta y Siete, cerca de la vieja cafetería Horn & Hardart Automat. Con el paso de los años, la Horn & Hardart se transformaría en el asador Shelly's New York, el Motown Café y el New York Deli, y, en la actualidad, ha pasado a manos de la cadena de hoteles Hilton. Estaba viviendo en casa de un amigo, en el *downtown*, y recuerdo que caminaba las cincuenta manzanas hacia la parte alta y las bajaba para comer, puesto que no quería gastarme el poco dinero que tenía en billetes de metro. También trabajé de ayudante de camarero en Elephant & Castle, un restaurante de Greenwich Village que es uno de los pocos que quedan de aquellos días,

además de hacer el turno de noche en un restaurante que abría toda la noche, en la esquina de la calle Veintitrés con la Diez, en Chelsea.

El curro nocturno fue, con mucho, mi peor trabajo. En 1980, Chelsea era una zona muerta, vacía y desolada por la noche que apenas mejoraba durante el día. Por extraño que parezca, tenía compañía en el restaurante: mi viejo amigo de Venice del que había estado colgada, Richie O'Connell, el que me presentó a Bruce, el *roadie* de Crosby, Stills, Nash & Young. Richie era ayudante de camarero en el restaurante, y juntos sacábamos adelante el turno de noche. Richie fue el primer rostro familiar que vi en Nueva York, aunque no el último.

Incluso después de que se publicaran los dos primeros álbumes de Sonic Youth a mediados de los años ochenta, mantuve mi trabajo de día en la copistería Todd's Copy Shop de la calle Mott, en Little Italy, una zona conocida ahora como NoLIta. A pesar de tocar en un grupo y contar con un contrato discográfico, seguía necesitando una fuente de ingresos regular. Todd, el propietario, era un amigo de los artistas extraoficial, y su tienda era un punto de encuentro para todo tipo de gente creativa de la zona. Si la frecuentabas, o trabajabas allí, sabías qué beca estaba solicitando todo el mundo o cuál era su actividad artística. La novia de Jim Jarmusch, que también se dedicaba al cine, trabajaba allí conmigo y le fotocopiaba sus guiones gratuitamente, y Thurston venía y hacía copias de su fanzine, *Killer*.

Fue precisamente gracias a Larry Gagosian que conseguí mi primer trabajo en el mundo del arte como asistente en una oficina que Larry compartía con Annina Nosei situada dentro de un loft en West Broadway, en el SoHo. Por descontado, yo no sabía escribir a máquina ni, a decir verdad, hacer casi nada, salvo que Larry sabía que me interesaba el arte. Annina era italiana, sumamente llamativa y anteriormente había estado casada con el marchante de arte John Weber. Dan Graham siempre me contaba que había sido Annina quien había descubierto a John Chamberlain, uno de mis artistas preferidos. Ella fue también

la primera marchante de Jean-Michel Basquiat y se ganó mala fama por obligar a Basquiat a pintar en el sótano de su galería de la calle Prince en unas condiciones que algunos consideraron dignas de un explotador.

Que Larry me ayudara fue muy amable por su parte, aunque también supuso tener que tratar con él. Aparecía por el loft, intentaba abrazarme y yo le daba una patada en la espinilla. «Gilipollas de mierda», le decía yo, y él se echaba a reír. Yo no podía tomarme a Larry en serio, nunca pude. A lo largo de los años, intenté hacérselo pasar tan mal como pude por el modo en que explotaba el mundo del arte y por su total falta de credibilidad como marchante de arte. Jamás de los jamases salí con él, pero, con el paso del tiempo, Larry se ha empeñado en ir diciendo por ahí que yo había sido su novia, lo cual era y es completamente falso. Me sorprende enormemente ver lo lejos que ha llegado Larry y me sorprende igualmente que haya ido por ahí diciéndole a la gente que tuvimos una relación.

Hace un par de años, me encontré con Larry en una cena en honor del artista Richard Prince en Los Ángeles. Como de costumbre, el abrazo de Larry fue innecesariamente largo y fuerte. «Eres la mejor empleada que haya tenido nunca», dijo y, por extraño que parezca, agregó: «Me has dado *tanto*», y entonces se echó a reír. El director de su galería se acercó a él y dijo: «Oh, deberías pedirle que toque en tu boda, Larry». «Ah, ¿te casas?», le pregunté, y Larry respondió: «No».

La galería de Annina Nosei era un pequeño loft situado en el interior de una cooperativa de la calle West Broadway, frente a las galerías de Leo Castelli y Mary Boone. Para la mayoría del mundo del arte del *downtown*, West Broadway era como el Paseo Tablado y la Plaza del Parque[21] de Nueva York. Annina era la cara pública de la nueva galería, y Larry trabajaba entre bastidores, a modo de socio silencioso. Como la galería se encontraba dentro del edificio de una cooperativa, por ley, esta no podía ser utilizada como espacio comercial, por lo

que los posibles compradores debían concertar una cita antes de que fueran invitados a subir desde el interfono.

Tal vez yo fuera la persona menos cualificada para desempeñar un trabajo de asistente a tiempo parcial, pero la propia Annina era la viva imagen de la incongruencia: nunca sabía cuándo o hasta qué hora ella y Larry me necesitarían allí. Yo era una persona desorganizada que simulaba ser organizada. No sabía escribir a máquina ni llevar un archivo. Nunca había aprendido a hacerlo a propósito, para eliminar la horrible posibilidad de tener que trabajar duramente de nueve a cinco como secretaria o fiel mano derecha de alguien. A duras penas era capaz de organizarme para contestar el teléfono. La primera muestra en la galería Annina Nosei fue una exposición del artista David Salle. Representó su debut como creador de imágenes y causó sensación. Las pinturas de Salle tenían reminiscencias de Picabia, extensiones de un único color con contornos de mujeres apropiados a modo de dibujos lineales, tomados de páginas de revistas eróticas, y se agotaron casi de inmediato. Un día cogí el teléfono solo para acabar escuchando la voz de una mujer de mediana edad que preguntaba si quedaba «algún Salle verde». Quería que la obra de arte de Salle hiciera juego con el esquema de color de los muebles de su sala de estar. «Menuda ridiculez», recuerdo haber pensado, «todo esto parece un cliché barato.»

Años después, una amiga mía que se había sentado al lado de David Salle en una cena formal me comunicó que Salle le había dicho que yo era la peor asistente que hubiera conocido en su vida. Me sorprendió tanto que se acordara de mí, con mis gafas suecas transparentes, mi ropa barata y mi pelo corto rubio tirando a castaño (a causa del clima de la Costa Este, el rubio de mi pelo había desaparecido prácticamente del todo). No pude evitar reírme.

Era un momento extraño en el mundo del arte de Nueva York, el comienzo de lo que con el tiempo se transformaría en una vorágine comercial en la que los propios artistas acabarían abrumados por su exagerado éxito temprano. Si la

escena del arte de los años setenta había girado en torno a la política y la justicia, la década de los ochenta había reavivado el interés por la pintura. También había creado un mercado de inversores. Las galerías de arte, y no los museos, eran los lugares adonde ir, y comprar arte se convirtió, de la noche a la mañana, en una inversión, vinculada a la moda, el dinero y la buena vida. El dinero se respiraba en el ambiente, pero también lo hacían el sida y la controversia de los políticos que discrepaban sobre la Dotación Nacional para la Financiación de las Artes. Ningún coleccionista quería quedarse atrás ni ser excluido. De repente, la obra de los grafiteros empezó a ser vista como algo interesante y susceptible de coleccionarse, y los dueños de las galerías comenzaron a ser casi tan conocidos como los artistas cuyo trabajo exhibían. Mary Boone comenzó a rondar a las estrellas más jóvenes y rompedoras del *downtown*. Fundada por un empleado de la galería Castelli y otro de la Artists Space, Metro Pictures inauguró una gran galería en el SoHo, y su primera exposición incluyó obras de Cindy Sherman, Robert Longo y Richard Prince. Más tarde, cuando las galerías ya no pudieron permitirse los precios del SoHo, Metro Pictures fue la primera en trasladarse a Chelsea.

Las mujeres artistas también estaban causando sensación. La artista feminista Barbara Kruger, formada en el campo del diseño, creaba capas de imágenes y textos que giraban en torno a los mensajes sobre el poder, el sexo, el consumismo y la identidad que el mundo del comercio difundía entre la población. Mediante la combinación de fotos en blanco y negro, extraídas de revistas, con palabras blancas sin adornos impresas sobre rojo —*Your Body Is a Battleground* o *I Shop Therefore I Am*[22]—, Barbara intimidaba al espectador con sus piezas, que también podían ser molestas, lo cual me resultaba muy atractivo. Su arte se proponía dinamitar los lugares comunes, que era también lo que pretendía conseguir con su obra Jenny Holzer, una artista que comenzó trabajando con el cartel como soporte y que más adelante se dedicaría a

proyectar con ledes proclamas como «*you are my own*» o simplemente «*my skin*»[23] sobre edificios gigantes y vallas publicitarias. También estaba Louise Lawler, que cuestionaba lo que estaba sucediendo en el mundo del arte —el comercio, el hecho de que algunos artistas muy solicitados ahora tuvieran listas de espera, el fenómeno de que la belleza se hubiera transformado en el objeto de un mercado regido por la ley de la oferta y la demanda— y lo plasmaba en fotografías en las que se mostraban obras de arte colgadas en paredes de museos o en casas de ricos coleccionistas y en otras en las que aparecían espectadores pasando junto a esculturas o instalaciones en galerías y museos.

En cierto momento, Annina solicitó mi consejo y mi opinión sobre el arte y sobre si debía fichar a tal o cual joven artista. Empecé a visitar los estudios de artistas a quienes había conocido a través de la galería, como Michael Zwack y Jim Welling. Hace un par de años, un cuadro del pintor abstracto Brice Marden fue subastado en Sotheby's por casi once millones de dólares y, sin embargo, en 1980, Larry me había pedido que llevara una de las frágiles pinturas de Marden al otro lado de la calle, al 420 de Broadway, sin ningún tipo de embalaje. Comencé a albergar la fantasía de convertirme algún día en curadora de galería por derecho propio, sobre todo después de que Annina me dijera que me dejaría comisariar mi propia exposición en cuanto ella se hubiera trasladado a su nueva galería comercial en la calle Prince.

Un día, un joven artista llamado Richard Prince entró en la galería con un porfolio de anuncios de reloj refotografiados. Desde el punto de vista estético, las piezas eran demasiado conceptuales para encajar en la galería, pero lo que más me llamó la atención fueron los familiares marcos corrientes de metal con que los había enmarcado. Bromeé con Richard haciéndoselo pasar mal por haber usado los horribles marcos distintivos de Larry, y comenzamos a quedar para salir.

En aquella época, el punto de encuentro de los artistas en boga era un local llamado Mickey's, situado en One University Place, abierto por el mismo Mickey que era dueño del club Max's Kansas City. El ambiente del Mickey's era funcional y chic: mesas y sillas discretas, poca sofisticación, pero al mismo tiempo, como no pertenecía al mundo del arte, me resultaba intimidante. En Mickey's solía ver al artista conceptual Lawrence Weiner, un hombre simpático y encantador con el que siempre era divertido hablar, y a su esposa, Alice, los cuales ofrecían siempre un refrescante contraste respecto a la pretenciosidad y la angustia generalizadas del mundo del arte. Antes de que su carrera despegara, Julian Schnabel trabajó como cocinero en Mickey's, aunque más tarde acabaría convirtiéndose en el mismísimo símbolo del impetuoso torbellino de comercialización artística que estaba por llegar. Una noche, Richard y yo acabamos en Mickey's junto a un artista prometedor llamado Jeff Koons. Excepto a Richard, Jeff no le caía bien a casi nadie. En una época en que la práctica apropiacionista no tenía consecuencias, la galería Mary Boone albergó una exposición de Koons que consistía en unas aspiradoras en posición vertical dentro de unas urnas de plástico que mucha gente detestó. La artista Sherrie Levine acabaría siendo demandada por rerrepresentar en su obra fotos de Walker Evans, mientras que, al parecer, Jeff se salió con la suya esgrimiendo a Duchamp.

Richard Prince era una figura misteriosa para la mayoría, un desconocido en el mundo del arte que viajaba sin una camarilla de colegas o pares del mundo del arte. Él también tocaba la guitarra y era miembro de un grupo que supuestamente tenía un contrato discográfico, aunque siempre fue muy reservado sobre su vida musical. Él y yo nunca fuimos nada más que amigos, pero al ser ambos ajenos a aquel mundo, establecimos lazos afectivos y conservamos nuestra amistad hasta el día de hoy.

16

EN COMPARACIÓN CON LA GENTE que veía todos los días en Nueva York, yo era un desastre: mi armario era un batiburrillo de estilos de tiendas de segunda mano y símbolos bohemios mezclados con otros convencionales. Unos años

antes, me había sacado el permiso de conducir y con él habían llegado mis primeras gafas, y para que no tuvieran un aspecto tan lúgubre y convencional, me había comprado unos suplementos solares abatibles. Al menos, la miopía podía tener su gracia, y, además, no podía permitirme comprar unas lentes de contacto.

Una noche acompañé a una amiga al Veselka, un restaurante polaco situado en la esquina de Saint Mark's Place con la Segunda Avenida que abría toda la noche. Por alguna razón, mi amiga conocía personalmente a The Senders, un popular grupo neoyorquino de los años setenta, famoso por su estilo «rock and roll» y su apariencia *greaser* a lo Frankie Avalon, y había quedado con ellos en el Veselka. Johnny Thunders, que era miembro de los New York Dolls, estaba con los Senders aquella noche, lo cual significó que, aunque fuera indirectamente, también coincidí con Johnny Thunders.

Uno podría pensar que aquella habría sido la noche más excitante de mi vida, pero no lo fue. Para mí, una chica blanca de clase media del sur de California, Johnny Thunders no era más que un yonqui consumido. Mi amiga y yo estábamos sentadas en una mesa entre los Senders y Johnny Thunders cuando este comenzó a lanzar azúcar a sus amigos, que estaban al otro extremo de la mesa. Cabreada, le pegué un grito porque me había caído azúcar en la comida. Con cara de colocado, Johnny me clavó una de esas miradas de rockero que se cree con derecho a todo y me llamó «cuatro ojos». Aunque la noche fue divertida en algunos aspectos, también reforzó la sensación que tenía de que jamás podría llegar a ser alguien mínimamente *cool* o con estilo en Nueva York. Johnny Thunders y otros como él estaban rompiendo todas las reglas, y los demás estábamos condenados a mirar.

Yo seguía siendo amiga de Dan Graham, y siempre que él se iba de viaje a Europa, me dejaba quedarme en su piso «ferrocarril» del número 84 de la calle Eldridge, en el Lower East Side. El piso era un espacio alargado con forma de

flecha y estaba atestado de libros y discos desde el suelo hasta el techo. Las paredes estaban cubiertas de obras de arte, entre las que había dos cuadros de Jo Baer, un Robert Mangold y una de las preciosas «pinturas grises» de Gerhard Richter, cuya textura recordaba a la de una vieja pared. Gerhard era el prometido de una artista alemana llamada Isa Genzken, y en algún momento, Dan nos presentó.

Fue una presentación típica de Dan: «Isa, Kim es tauro y tú eres sagitario, y en teoría no deberíais llevaros bien, pero su Luna está en Libra, por lo que es posible que…», o algo por el estilo. En aquel entonces, Isa estaba disfrutando de una residencia artística en Nueva York. Una de sus filias consistía en fotografiar las orejas de la gente y convertirlas en fotos a gran escala, así que, naturalmente, tomó una foto de las mías. Diez minutos después, las dos nos estábamos sacando fotos la una a la otra. Isa, siempre prudente, empezó la primera. Sentada delante de una máquina de escribir en la galería azul oscuro, yo llevaba una camisa de color azul claro y cuello blanco, una falda de danza negra, medias y botas de montar de goma negras. Tanto Isa como yo adoptamos la misma postura: de perfil con la pared azul detrás de nosotras. Isa era escultural y mucho más fotogénica que yo, que iba vestida con ropa sencilla.

Gerhard e Isa Genzken se casaron unos años más tarde, cuando Sonic Youth estábamos de gira por Alemania. Thurston y yo fuimos a visitarlos a Colonia. Gerhard tenía un estudio allí, y recuerdo que estuve observando sus pinturas de velas. Eran preciosas, sobre todo por su escala, pequeñas; te daban ganas de coger una, meterla en un bolso grande y desaparecer en la noche. Gerhard era siempre sumamente educado, pero era torpe con su inglés y se mostraba escéptico con respecto a todo aquello —cualquier moda, cualquier movimiento — que estuviera a favor de la cultura popular y, en concreto, de la generación más joven y menos conceptual de pintores como Jörg Immendorff y Julian Schnabel. A finales de los años ochenta, el mundo del arte se había inflado hasta

alcanzar las proporciones de una gran empresa financiera en cuya cima había mucha gente dándose empujones. En cierta ocasión, Immendorff nos pidió que tocáramos en su fiesta de cumpleaños, y recuerdo que Isa estaba totalmente a favor, y Gerhard, rotundamente en contra.

De no ser por Isa y Dan, estoy convencida de que Gerhard jamás nos hubiera dejado usar una de sus pinturas de velas en la portada de *Daydream Nation*. En aquel entonces, el vinilo seguía siendo el formato predominante, y la escala de la pintura era perfecta para la portada del disco: un *ready-made* duchampiano para entrar en el *mainstream*.

Al cabo de un tiempo de estar casados, las cosas empezaron a malograrse para Isa. Unos años después de habernos conocido, Isa empezó a crear pequeñas esculturas arquitectónicas y se propuso instalar una de ellas en la cima del edificio AT&T, que había sido proyectado por Philip Johnson. Era una gran idea, pero, por supuesto, poco realista. Isa había leído que Philip Johnson solía comer en el Four Seasons y me llamó para pedirme que la acompañara allí a esperar a Johnson fuera, cosa que hice; no sabía qué otra cosa podía hacer ni de qué otra manera podía ayudarla. Era obvio que estaba atravesando una crisis maníaca y se sentía vulnerable y sola. Evidentemente, la dirección no nos dejó entrar, y Johnson ni siquiera había ido allí aquel día. La última vez que vi a Isa, Sonic Youth estábamos en plena prueba de sonido en el CBGB. Apareció de improviso y empezó a gritarnos —a gritarnos de verdad—. Nunca más la he vuelto a ver.

Desde el instante en que llegué a Nueva York, Dan fue mi cicerone, mi presentador y mi guía en la escena del arte y del rock and roll del *downtown*. Gracias a Dan descubrí el Tier 3, un club no wave situado en la esquina de West Broadway con la calle White, en TriBeCa, y la Franklin Furnace, una organización artística que, tanto antes como ahora, se dedicaba a todo tipo de arte de vanguardia. Dan era amigo de Jeffrey Lohn y Glenn Branca, miembros

de uno de los primeros grupos no wave, Theoretical Girls, los cuales publicaron exactamente un único single, «U.S. Millie»/«You Got Me». Por la noche, Dan iba a conciertos no wave y grababa a los grupos con una enorme grabadora de casete estéreo mientras soltaba comentarios y observaciones todo el tiempo, que se colaban en la mezcla final del directo.

Dan me presentó también a su mejor amiga, Dara Birnbaum, la artista de instalaciones y vídeo. Dara era inteligente, verborrágica y ligeramente intimidante, la viva imagen del nuevo estilo neoyorquino de habla rápida al que me estaba comenzando a habituar, pero que hacía que una chica de California como yo se sintiera, en comparación, poco elocuente. No me importaba, porque estaba ansiosa por aprender, cosa que acabé consiguiendo por el mero hecho de pasar tiempo con Dara y con algunos de los amigos artistas de Dan.

Muchos graduados de CalArts y de la Escuela de Diseño de Rhode Island vinieron a Nueva York en aquella época. El arte estaba floreciendo en la ciudad, y, para aquellos artistas, el hecho de estar rodeados de otros colegas hacía que se sintieran menos fuera de lugar. Continuamente, Dan nos decía a mí y a Vicki Alexander (una amiga artista venida de Canadá): «Deberíais formar un colectivo». Inicialmente, Vicki y yo íbamos a montarlo juntas, pero decidí hacerlo sola y fundé Design Office. Para mí, Design Office era un medio para poder hacer cosas sin tener una galería. La idea era llevar a cabo algún tipo de intervención en un espacio particular como, por ejemplo, en la casa de alguien, que reflejara algún aspecto de esa persona. Dan fue un voluntarioso conejillo de indias y me dejó transformar su piso. Finalmente monté una exposición en el White Columns, un espacio de arte público independiente y sin ánimo de lucro, que en aquel entonces se encontraba en el extremo occidental de la calle Spring, cerca de Varik, enfrente del Ear Inn; en la actualidad se ha trasladado al West Village. Para la exposición, llevé sillas que había recogido de casas de distintas personas e hice que el aspecto de su oficina no fuera tanto el de un espacio

comunitario, como el de un comedor. La titulé *Furniture Arranged for the Home or Office*[24].

Entretanto, salía bastante de noche. Uno de los mayores atractivos de ver y escuchar a grupos no wave en el centro de Nueva York era el sonido tan decididamente desenfrenado y abstracto de su música. De algún modo, era lo más puro y libre que hubiera escuchado nunca, muy diferente del punk de los años setenta y del free jazz de los sesenta, más expresionista, e iba más allá, en definitiva, de cualquier cosa. En comparación, el punk parecía cosa de broma, con sus sentencias lanzadas a grito pelado: «Estamos jugando a destruir el rock corporativo». La actitud de la música no wave era —y es— más bien del estilo: «*No*, nosotros *sí* que estamos destruyendo el rock». Su absoluta libertad y fervor me llevaron a pensar: «Yo también puedo hacer algo así».

Como término acuñado por personas cansadas de la costumbre de los medios de comunicación de definir cualquier escena o género con alguna fórmula barata y facilona, el «no wave» lo asimiló todo, del cine y el videoarte a la música. Pero eso también hizo que fuese indefinible. Básicamente, era antiwave, que es el motivo por el que, en un sentido estricto, nadie debería referirse al no wave como un movimiento, y ni siquiera debería tener un nombre. Era, asimismo, una reacción directa a la moda «new wave» en la música, como por ejemplo, el punk más comercial, melódico y bailable —Blondie, The Police, Talking Heads—, que muchos veían como una patética claudicación. Muchos de los miembros de la escena no wave eran artistas de formación que habían llegado a Nueva York y habían acabado dedicándose a la música como proyecto paralelo. Glenn Branca de Theoretical Girls, por ejemplo, venía del teatro, y el compositor y teórico de la guitarra Rhys Chatham había estudiado música con La Monte Young y Philip Glass. Aunque a Sonic Youth se nos asocia con el no wave, sería incorrecto denominarnos así. Nosotros no sonábamos no wave. Simplemente, construimos algo a partir de él.

Yo era una adolescente de los años sesenta, demasiado joven para ser hippie, pero, sin embargo, había sido tocada por esos aires de rebelión y creciente libertad que se respiraban en el ambiente. El arte siempre me había proporcionado un rumbo, un camino a seguir, aun cuando a veces me sintiera a la deriva. Pero cuando veía y escuchaba a los grupos no wave, cierta ecuación entre mi mente y mi cuerpo encajaba al instante. Era como si un anhelo indefinible que hubiera estado ausente de mi vida finalmente se hubiera materializado y lo tuviera ahí, algo no convencional, propio y ajeno al mismo tiempo, conflictivo. Es más, daba la impresión de que cada concierto de no wave fuera precario, una ráfaga, una quemazón en las mejillas, porque sabías que el grupo que estaba sobre el escenario se podía disolver en cualquier momento.

Más de una vez, Dan me había dicho que no bastaba con ser artista de estudio, porque el siguiente paso obvio era la galería, ¿y entonces qué? «No», dijo, «los artistas tienen la responsabilidad de participar en un diálogo cultural más amplio y arriesgado.» «Kim, deberías escribir algo», me sugirió Dan y añadió que, si yo no estaba exponiendo nada en aquel momento ni estaba preparando la siguiente exposición, escribir era entonces la mejor manera de hacer llegar mis ideas a la extensa comunidad artística de Nueva York. En aquella época, él mismo estaba escribiendo unos artículos sobre grupos integrados por chicas, como las Slits, e iba por ahí haciendo declaraciones perentorias sobre el feminismo. Como la mayoría de los hombres, él era, simplemente, un gran fan de la sexualidad femenina. «Uno sale a ver cosas», añadió, «y está claro que obtiene algo de ello… por lo que debe dar algo a cambio.»

Yo nunca había escrito nada, pero seguí el consejo de Dan. Decidí escribir sobre los hombres y sobre cómo interactúan en el escenario unos con otros y cómo establecen lazos afectivos al tocar.

Recuerdo que, de pequeña, me quedaba mirando continuamente los libros que cubrían las paredes del estudio de mi padre. No sabía qué era lo que hacía un sociólogo, pero aquellos libros tenían títulos como *Los hombres y su trabajo*. ¿Qué significaba aquello? Obviamente, los hombres —y los niños— pasaban tiempo, de hecho, la mayoría del tiempo, ocupados en un actividad llamada «trabajo». Keller, por ejemplo, tenía su colección de rock, su juego de construcción Erector y diversas pasiones propias de chicos. En cambio, cualquier cosa que yo pudiera inventar o imaginar en mi mente carecía de la inventiva o la relevancia del constructor, y aquel juego de trenes que yo daba por supuesto que aparecería algún día como por arte de magia, debió de morir en las vías mientras se dirigía hacia mí. Al volver la vista atrás, era evidente que yo estaba infravalorando la labor de las mujeres. ¿Cómo habíamos llegado a esa situación? ¿Se debía únicamente al hecho de que mis padres hubieran depositado mayores expectativas en Keller por ser el primogénito? ¿Acaso es que yo pedía, y a cambio obtenía, una sonrisa en lugar de atención?

Hombres tocando. A mí me *encantaba* la música. Fuera lo que fuese que sintieran los hombres cuando estaban juntos sobre el escenario, yo quería verlo de cerca, quería repasar a tinta ese algo invisible. No era algo sexual, pero tampoco era asexual. En las relaciones masculinas, la distancia era importante. Cara a cara, los hombres solían tener poco que decirse entre sí. Encontraban cierta proximidad al concentrarse en un tercer elemento ajeno a ellos mismos: la música, los videojuegos, el golf, las mujeres. Las relaciones entre hombres eran triangulares, y eso era lo que hacía posible que dos hombres pudieran tener alguna intimidad. Viéndolo en perspectiva, ese es el motivo por el que entré en un grupo, para poder integrarme en esa dinámica masculina y poder mirar hacia fuera, en lugar de tener que mirar hacia dentro a través de una ventana cerrada.

El artículo que escribí, «Trash Drugs and Male Bonding»[25], se publicó en el primer número de una nueva revista llamada *Real Life*. Era un buen número en

el que aparecer, recibí muchos comentarios positivos y, de repente, me sentí como si tuviera una identidad propia dentro de la comunidad del *downtown*. El tema de aquel ensayo abrió la puerta a los siguientes treinta años de mi vida. Al escribir sobre hombres que confraternizaban sobre el escenario, indirectamente me abrí paso hasta el interior del triángulo, y cualquier duda que pudiera haber albergado con respecto a hacer carrera en el mundo del arte se diluyó para dar paso a una onda que avanzaba cargada de ímpetu, ruido y movimiento. Era también mi manera de rebelarme: escribir sobre los hombres cuando lo más natural hubiese sido hacerlo sobre las mujeres. Era una deliberada premisa falsamente intelectual que podía permitirme, además de un guiño al trabajo que Dan, mi mentor, estaba realizando. El siguiente e inequívoco paso era comenzar a tocar de verdad.

17

DE JOVEN NUNCA HABÍA CANTADO, y mucho menos al compás de la música, prefiriendo fumar un poco de hierba, hacer arte y escuchar a Bob Dylan, Buffalo Springfield, Tim Buckley, los Beatles, Archie Shepp y el Art Ensemble of Chicago. Me gustaba la misma música que le gustaba a mi hermano, aunque a mí también me gustaban Joni Mitchell y Billie Holiday.

Tras la publicación de mi artículo, Dan me preguntó si me interesaría montar un grupo formado exclusivamente por chicas para reescenificar una de sus performances más conocidas, *Performer/Audience/Mirror*[26], la cual examinaba e invertía la relación que se establece entre el intérprete y el público. Siempre que Dan representaba aquella pieza, se situaba ante el público con una gran pared de espejo tras de sí. Con un monólogo en *staccato*, describía a los espectadores que tenía en frente el significado de cada detalle de cada uno de los movimientos que estos hacían. Entonces hacía lo contrario y, de cara al espejo, se describía a sí mismo en relación con lo que el público veía.

Cuando accedí tímidamente, Dan me presentó a la bajista Miranda Stanton y a Christine Hahn del grupo The Static. Las tres empezamos a ensayar. Decidimos que nos llamaríamos Introjection: Christine tocaría la batería, yo la guitarra y Miranda el bajo. Introjection llevó a escena *Performer/Audience/Mirror* en la Escuela de Arte y Diseño de Massachusetts, en una velada comisionada por el artista visual y compositor Christian Marclay.

Salimos al escenario con el alto espejo que recordaba a un lago situado detrás de nosotras. El plan de Dan era que Christine, Miranda y yo nos turnáramos para interactuar con el público entre canción y canción, pero nada ocurrió como estaba planeado. Yo toqué la guitarra y, para las letras de las canciones, me apropié de textos de anuncios que había arrancado de revistas para mujeres. Una canción, «Soft Polished Separates», describía cómo mezclar y combinar prendas para la parte de arriba y para la de abajo. Otra, «Cosmopolitan Girl», era un plagio, palabra por palabra, de un anuncio enorme de la revista *Cosmopolitan* que informaba al mundo de cómo era la vida de una chica *Cosmopolitan*.

Fue una noche muy intensa. Las tres estábamos nerviosas, y Christine se alteró tanto durante su turno que abandonó el escenario y se escondió en el lavabo. Teníamos que tocar una canción y luego una de nosotras debía interactuar de algún modo con el público para cruzar, en efecto, la línea

invisible y tácita que existe entre el público y el intérprete. Y después vendría otra canción y otra interacción. Al mismo tiempo, tuve la impresión de que algo nuevo se había instalado en mi mente. Junto a los nervios, experimenté otra sensación, como si fuera un niño que se hubiera montado en una atracción de gran altura por primera vez en su vida. Me desperté al día siguiente y, a pesar de que Introjection había dado un solo concierto, me dije que ya estábamos oficialmente de gira. Sin duda, eso mismo fue lo que debieron de sentir los Stones o los Yardbirds la primera vez que tocaron, pensé, pero lo nuestro no iba a funcionar.

Dan estaba decepcionado con nuestra actuación y así nos lo hizo saber. Introjection no había hecho lo que se suponía que debía hacer. El problema fue que todas estuvimos tan nerviosas que no tuvimos en cuenta lo que Dan esperaba de nosotras. Por otra parte, era una situación complicada: un artista varón que usaba a mujeres para interactuar con el público y que, en el proceso, se transformaba en un *voyeur*. Por lo que a mí respectaba, no había sido un fracaso: daba igual qué hubiera sucedido, eso también había formado parte de la actuación, aun cuando no hubiera satisfecho formalmente las expectativas de Dan. El hecho de no responder a sus expectativas produjo otra situación interesante en la que la música y el arte se entrecruzaron en un clima de rebelión y música punk.

Introjection no duró mucho. Christine se marchó del grupo para entrar en la ultrainteresante banda alemana de chicas Malaria!. Miranda trajo a un par de chicos para que ensayaran con nosotras, pero no cuajó nada, e Introjection no volvió a actuar ni a tocar una sola nota más.

Yo estaba cuidando el espacioso piso de Annina en Riverside Drive. Una de mis responsabilidades era cuidar de la gran tortuga del desierto de Annina, a la que dejaba deambular libremente por el piso, de modo que tenía que vigilar dónde pisaba. Fue durante aquella época cuando tuve un increíble golpe de

suerte: el dinero de la indemnización de mi accidente de coche llegó en forma de un cheque de diez mil dólares. Era la primera suma importante de dinero que veía en mi vida, una cantidad que hizo posible que me quedara en Nueva York. Podría conseguir un espacio propio y pagarle al casero el alquiler del primer mes y la fianza. Además, resultó que el piso que había justo debajo del de Dan estaba libre y disponible, y que además el alquiler era barato, ciento cincuenta dólares al mes. Viví diez años en aquel piso del 84 de la calle Eldridge, y Thurston se vino a vivir conmigo poco después.

En 1980, la mitad de los habitantes de la zona sur de la manzana de la calle Eldridge entre Hester y Grand, en la parte baja de Manhattan, eran chinos, y la otra mitad estaba compuesta por mayoristas judíos de tejidos. Mi casero era belga, y el programa de control del precio del alquiler hacía que fuera por ahí refiriéndose a sí mismo como un «casero cautivo». Según decía, no ganaba dinero con ninguno de los pisos. Dan no dejaba de repetirle al casero que yo era una hippie californiana, lo cual me molestaba muchísimo. Más tarde, cuando Sonic Youth salió de gira por primera vez, tuve que ser extremadamente discreta al subarrendar mi casa para que el casero no pensara que un montón de hippies degenerados y melenudos le iban a destrozar el edificio.

Como la mayoría de los pisos del número 84 de Eldridge, mi nuevo espacio era un piso «ferrocarril». La bañera estaba en la cocina y las ventanas que daban a la escalera de incendios tenían barrotes. La cama, un colchón en el suelo, descansaba en mitad de la habitación, sobre una pendiente, puesto que este tipo de pisos eran conocidos por combarse ligeramente en el medio. Las cucarachas también suponían un problema, y, en mi opinión, quienes inventaron el Combat, el pequeño artilugio atrapacucarachas negro, son unos héroes urbanos.

A pesar de todo, algo bueno salió de Introjection. Antes de desaparecer de mi vida, Miranda quiso presentarme a Thurston Moore.

«Toca en un grupo llamado The Coachmen», dijo Miranda. «De hecho, tocan esta noche. Es su último concierto.» Y luego añadió que Thurston tenía algo especial.

Esa misma noche, Miranda y yo nos presentamos en un local de la calle Quince llamado Plugg, dirigido por un tipo llamado Giorgio que tenía una relación no del todo clara con Led Zeppelin o los Stones. Por supuesto, el Plugg ya no existe. Pero *era* el último concierto de los Coachmen, y Miranda tenía razón: el guitarra rítmico *era* especial.

Era muy alto y flaco, metro noventa y ocho, me dijo después, carismático, parecía seguro de sí mismo y tenía unos labios muy mullidos. Entre los Coachmen, nadie mencionaba la cuestión de la altura, ya que el resto eran incluso más altos que Thurston, salvo el batería, que estaba sentado. Miranda nos presentó después del concierto. Me sorprendió sentirme tan entusiasmada por conocerle. De nuestro primer encuentro, Thurston diría después que le gustaron mucho mis gafas oscuras abatibles. En aquel entonces no había internet ni correo electrónico ni mensajes de texto, así que en algún momento debimos de intercambiar nuestros números de teléfono.

Hasta entonces, siempre había salido con hombres mayores que yo y recuerdo que pensé: «Oh, Thurston es cinco años más joven que yo». Decidí mantener una actitud abierta al respecto. Él desprendía un resplandor que me resultaba atractivo y también parecía tener muy claro qué quería y cómo conseguirlo, aunque esto parecía más bien una serena seguridad en sí mismo que presunción.

Un par de semanas después, nos encontramos en el club Danceteria, pero nuestra primera cita «formal» fue en el A Space, un pequeño espacio de arte alternativo donde se celebraban performances y conciertos, y después Thurston vino a mi apartamento. Recuerdo que me puso muy nerviosa que estuviera allí, rodeado de mis pocas pertenencias. Estábamos hablando de esto y aquello

cuando clavó la mirada en la Drifter que estaba reclinada contra la pared. De alguna manera, aquello determinó nuestro destino.

18

AL PRINCIPIO DE NUESTRA RELACIÓN, Thurston me contó un incidente que tuvo lugar en la inauguración de una exposición en la que alguien hizo algún comentario despectivo sobre su abrigo. Era una trenca negra corta. Me pareció muy entrañable que me contara aquello. Se había sentido realmente ofendido por aquel comentario, y el hecho de que me lo contara no hacía sino poner al descubierto su vulnerabilidad. Sus sentimientos encajaban a la perfección con la sensación de fatiga e intimidación que me producían tanto la escena de las galerías como el hecho de que en ellas prevaleciese ahora una atmósfera en la que arte era visto como dinero.

También me di cuenta de que Thurston se mostraba escéptico ante el mundo del arte, y con razón, aunque sabía poco de él. Hoy en día, el discurso tradicional del arte, en el que una exposición se organizaba en torno a una idea, ha degenerado casi por completo y ha acabado por consistir en llenar una sala de objetos en venta. Ya entonces, la corriente estaba cambiando en esa dirección.

Había algo salvaje, pero no *demasiado*, en Thurston. Tal vez su manera de tocar la guitarra fuera libre e indómita, pero teníamos antecedentes parecidos, puesto que ambos proveníamos de familias de clase media del mundo académico. Una noche, no mucho después de que empezáramos a salir, Thurston sustituyó a la actriz húngara Eszter Balint —que más tarde aparecería en la película de Jim Jarmusch *Extraños en el paraíso*— poniendo música en el

Squat Theatre. Nico tocó aquella noche, al igual que The Heartbreakers, el grupo liderado por Johnny Thunders. Fue una noche deprimente. Nico acabó llorando y el grupo de Thunders, aunque significaba mucho para Thurston, solo era interesante por lo que representaba. Sobre el escenario no eran más que una panda de rockeros consumidos.

Poco a poco, nos fuimos conociendo. Cuando Thurston tenía dieciocho años, su padre murió repentinamente a causa de un tumor cerebral benigno; tuvo una hemorragia tras una operación en el cerebro. Thurston fue a la universidad durante medio semestre y luego lo dejó. Después empezó a contar a la gente que se fue a vivir a Nueva York con la fantasía de formar un grupo con Sid Vicious. Thurston y Harold, un buen amigo de la secundaria, solían venir desde Connecticut a la ciudad para empaparse de la escena. Años más tarde, cuando vimos la película *La tormenta de hielo*, Thurston se sintió identificado con el personaje principal, el chico en el asiento de un tren rumbo a la gran ciudad. Me contó una historia tras otra de cuando había ido al CBGB en los años setenta a ver a Tom Verlaine y Television, los Ramones, Richard Hell y Patti Smith… toda la música y la gente que yo me había perdido.

Cuando Thurston y yo nos conocimos, yo aún me estaba recuperando de la ruptura de mi relación con aquel artista mayor que yo que había tenido en California. Él y yo habíamos estado muy unidos, y nuestra relación había sido intensa, aunque vista en perspectiva, quizá un poco desquiciada. Con él, sentí que había encontrado algo importante, tal vez incluso duradero. Él y yo podíamos hablar interminablemente de ideas y arte, de cualquier cosa que fuera visual, de hecho. Pero al final me traicionó, y fue traumático. Cuando conocí a Thurston, todavía me sentía débil.

Dicen que siempre se aprende *algo* de las relaciones, incluso de las malas, y que lo que faltaba o dejaste pasar en la última, es lo que buscas encontrar en la siguiente, a menos que insistas en repetir el mismo patrón una y otra vez.

La mujer codependiente, el hombre narcisista: palabras manidas tomadas de la psicoterapia en las que, sin embargo, pienso mucho estos días. Es una dinámica que suelo reproducir con los hombres que comenzó, probablemente, con Keller. De joven, yo necesitaba creer que él era extraordinario, un genio deforme que iba por ahí vestido de blanco declamando desenfrenadamente. Hice todo lo posible por protegerlo de la desaprobación, los enfados, los problemas. Lo defendí cuando dejó la universidad, perdí el sueño temiendo que lo llamaran a filas para ir a luchar a Vietnam, pero durante aquel periodo reverente, me engañó astutamente para que yo ocupara un espacio mucho menor que el suyo, desbaratando cada uno de mis intentos de encontrar mi propio lugar en el mundo.

Thurston no era un personaje extraordinario en el mismo sentido en el que lo era Keller, al menos no en aquellos días. Podía ser tímido. Era bueno ocultando lo que no sabía y a veces simulaba, por ejemplo, ser más entendido en la escena artística del *downtown* de Nueva York de lo que en realidad lo era. Al mismo tiempo, rebosaba confianza y seguridad con respecto a quién era y hacia dónde se dirigía. Desde el principio supe que nuestra relación no se centraría en las ideas que pudiéramos compartir sobre el arte. Pero eso también me hacía ilusión. Nuestra relación era más bien una intersección de dos líneas separadas. Uniéndonos, tal vez los dos pudiéramos crear algo nuevo y más grande. Como él era más joven y yo estaba acostumbrada a salir con hombres mayores, me convencí de que estaba rompiendo un viejo patrón. En cuanto a Thurston, recientemente había puesto fin a una relación con una mujer casada que tenía un hijo pequeño. Estábamos empezando en igualdad de condiciones emocionales, y no nos haríamos lo que nos habían hecho a nosotros en anteriores relaciones, o al menos eso creí yo en aquel momento. Recuerdo una ocasión, al principio de nuestra relación, en que íbamos caminando juntos por la calle Ocho, cogidos de la mano, para ir a ver una película, tal vez *The Rocky*

Horror Picture Show. Aquella noche me sentí tan feliz y tan próxima a él, como si en aquel lugar de adopción él y yo fuéramos las dos únicas personas que existieran en un instante perfecto. Al cabo de poco, empecé a tocar con él.

Un día, a los pocos meses de salir juntos, Thurston me dijo que íbamos a visitar a su madre en Connecticut. No me lo preguntó, simplemente lo anunció, y aunque me supo mal que no me lo hubiera consultado primero, aquel era el estilo de Thurston. Me costaba imaginar un motivo por el que tener que abandonar Nueva York, aunque fuera para ir a un lugar que estuviese tan cerca como Connecticut, pero le acompañé, comportándome, en aquel momento, más bien como una seguidora. De hecho, fue Anne DeMarinis, la mujer con la que Thurston tocaba entonces, quien me leyó la mente; fue ella quien le dijo a Thurston que había sido muy desconsiderado y egocéntrico por su parte el hecho de dar por sentado que yo estaba preparada para conocer a su madre, por no hablar del resto de su familia.

Esa misma imprevisibilidad hacía que fuera divertido y emocionante estar cerca de Thurston, eso y su sociabilidad. De cara a fuera, Thurston era amigable, simpático, divertido, muy agradable. Cuando finalmente conocí a su madre, me contó que cuando Thurston era pequeño, en el vecindario y en la ciudad, todos lo conocían. «Me decían: "Ah, *¿tú* eres la madre de Thurston?".» Está claro que, con su altura y su pelo largo, era el niño mimado y que, siendo el menor de tres hijos, estaba acostumbrado a que lo consintieran. «¿Es tan afable como parece?», me preguntó John Knight la primera vez que se vieron. La verdad era que no, Thurston no era tan afable. Entre otras cosas, tenía un temperamento difícil que afloraba siempre que preparaba una edición de su fanzine, *Killer*, y se estresaba muchísimo. En una ocasión en que se le estropeó la grapadora, la cogió, la tiró por una ventana e hizo añicos el cristal. Me asusté.

Ahora, al rememorar los primeros días y meses de mi relación con Thurston, me pregunto si uno puede amar de verdad a alguien, o ser amado por alguien,

que esconde quién es. Esto ha hecho que me cuestione toda mi vida y todas mis relaciones. ¿Por qué di por sentado que sabía cómo era él? Tal vez proyecté en Thurston mis sueños, mis fantasías. Cuando miro viejas fotos en las que aparecemos los dos, quiero creer que fuimos felices, al menos tan felices como puedan serlo dos personas creativas cualesquiera, estresadas por los compromisos, por el temor ante el futuro, por lo que vendrá después y por sus propias ideas y demonios interiores.

Un amigo me dijo en una ocasión que pensaba que Thurston y yo hacíamos buena pareja, puesto que ambos éramos muy independientes, lo cual él supuso que debería de contribuir al éxito y la longevidad de nuestro matrimonio. Thurston se dedicaba a sus cosas, que incluían diversos proyectos paralelos, y yo también tenía mis propios proyectos paralelos. Ningún matrimonio puede mantener la pasión de los primeros días, y, con el tiempo, a pesar de lo que dijera mi amigo y por muy creativa que fuera nuestra relación, la soledad acabó instalándose también en nuestro matrimonio. Tal vez se hubiera profesionalizado demasiado. Tal vez yo fuera una persona que —como la grapadora— simplemente había dejado de serle útil.

Pero entonces, las camisas arrugadas con las mangas demasiado cortas y los codos desgastados que llevaba Thurston, la gata que tenía llamada Sweetface, la guitarra de carey que era del mismo color que el pelo de Sweetface, su carisma sutil y su sensibilidad, el hecho de que hubiera perdido a su padre a los dieciocho años y que no pareciera querer hablar de ello… todas esas cosas hicieron que me colara por él.

Como he dicho antes, en aquella época Thurston tocaba con una chica llamada Anne DeMarinis. Anne era la novia del artista Vito Acconci, y ambos vivían juntos en un gran loft de Brooklyn. Anne, una especie de prodigio musical, era joven y guapa, aunque usaba jerséis desaliñados y agujereados como si quisiera eliminar todo rastro de su belleza y rara vez se lavaba el pelo.

Era grunge antes de que el grunge existiera. Recuerdo tomar el metro en dirección a Brooklyn para tocar con ellos dos; también recuerdo que Dan y Vito, ambos miembros de la escena de poetas de Nueva York, habían sido amigos, pero por los motivos que fuera, habían acabado siendo rivales.

Su rivalidad hacía que me sintiera rara yendo de la calle Eldridge, donde Dan vivía encima de mí, a tocar en el loft que Vito tenía en medio de lo que ahora se conoce como DUMBO[27]. Anne tocaba los teclados. El grupo, a falta de una palabra mejor, tuvo varios nombres —The Arcadians, Male Bonding— y también contaba con diferentes baterías. La noche en que John Lennon fue asesinado, estábamos tocando en casa de Vito. Era inconcebible que hubiera podido ocurrir algo así, que Nueva York, la ciudad donde todo parecía posible, fuera al mismo tiempo un lugar con tanta violencia y oscuridad.

De los dos, Thurston vivía en la peor manzana, en la calle Trece de Alphabet City. Nadie en su sano juicio caminaría de noche por la manzana de la calle Eldridge entre Hester y Grand —tenebrosa, aterradora y frecuentada por yonquis—, pero no era nada comparado con la calle Trece entre las avenidas A y B. Estaba plagada de camellos vendiendo droga y de drogadictos encorvados en las escaleras de entrada de los edificios y tirados en los portales. La primera vez que fui a su piso, estaba vacío, salvo por unos cuantos libros, algunos discos, una guitarra y un montón de camisas que formaban una pila descomunal, todas agujereadas y con manchas pequeñas, como si fuera una tienda en liquidación que estuviese reventando precios. Recuerdo que la visión de todas aquellas camisas juntas me impresionó; hay que admitir, al menos, que un montón de camisas apiladas era, en cierto modo, algo interesante.

Thurston no tardó mucho en instalarse en el 84 de Eldridge. Así ahorrábamos dinero en el alquiler, aunque, de todos modos, no queríamos estar separados. Sweetface, la gata que le regalaron a Thurston en una tienda de alimentación saludable de la calle Prince, se unió a nosotros. Tuvimos a Sweetface hasta 1996.

También vino con nosotros a nuestro piso de la calle Lafayette a finales de los años ochenta y murió cuando Coco tenía dos años. Cuando Coco tuvo edad suficiente para hablar, me dijo que se había puesto muy triste al perder a Sweetface, lo cual me sorprendió, porque ¿quién puede estar seguro de si un bebé recuerda alguna cosa?

19

UN DOMINGO POR LA TARDE, antes de conocer a Thurston, fui a un lugar del que había oído hablar mucho, el Mudd Club. El propietario del Mudd Club era Ross Bleckner, un artista de éxito que formaba parte del grupo de artistas representados por la galería Mary Boone. Estaba situado en la calle White, un par de manzanas por debajo de Canal, y había sido nombrado así en honor del

doctor[28] que trató a John Wilkes Booth después de que disparara contra Abe Lincoln. El Mudd Club no tenía ni rótulo ni marquesina ni ningún tipo de indicación que revelara que fuera otra cosa que un simple portal, pero su interior albergaba un universo diferente en el que se celebraban conciertos de no wave, new wave, música experimental, lecturas de poesía e incluso desfiles de moda. Había una columna delante del escenario y un bar situado en el centro de la sala, como una isla seca. Llegué temprano y no había casi nadie allí. La gente empezó a aparecer una hora más tarde. Hubo un desfile de moda, con una chica joven contoneándose sobre el escenario al ritmo de un grupo apenas visible. Parecía todo tan decadente, sobre todo porque estaba teniendo lugar en una soleada tarde de domingo en Nueva York.

Técnicamente, el Mudd Club era ilegal, puesto que burlaba las leyes de licencias de cabaret de Nueva York, aunque, en aquellos días, a nadie le importaba, siempre y cuando se untara a las autoridades pertinentes. También descubrí que nada de lo que se hiciera en el Mudd Club comenzaba a la hora a la que supuestamente debía hacerlo. Allí las cosas funcionaban así. Si un concierto estaba programado para las tres de la tarde, sabías que no arrancaría hasta las cinco y que el público no se congregaría hasta las cinco menos cuarto. En los paisajes abandonados de la época anterior a la gentrificación y al *boom* artístico del *downtown* de Nueva York, el Mudd Club tenía un aire de «puede pasar cualquier cosa y no le importará a nadie» combinado con un toque de hastío glamuroso. A veces, el local estaba a rebosar y otras, muerto, con apenas unos cuantos cuerpos en pie, bailando empalagosamente a cámara lenta o con un frenesí hiperactivo, según las drogas que estuvieran tomando o la música que sonara.

Cuando comenzó a ser más conocido, las normas de acceso se volvieron más estrictas. A menos que conocieras al tipo de la puerta, era probable que tuvieras que esperar a la intemperie durante un buen rato. Por otra parte, el único club

en el que se podía escuchar música tan buena como en el Mudd era el Tier 3, donde los grupos ingleses solían tocar aprovechando que estaban en la ciudad para actuar en salas más grandes como el Hurrah o The Ritz. Programaron un concierto de Joy Division en el Tier 3, pero Ian Curtis se suicidó una semana antes. Fue en el Tier 3 donde vi a 8 Eyed Spy —el grupo que Lydia Lunch formó después de Teenage Jesus & the Jerks—, así como a DNA, Malaria!, Young Marble Giants y muchos otros grupos no wave. Actualmente, el Mudd Club no es más que un verso intrascendente de una vieja canción de Talking Heads.

Pero cuando llegué a Nueva York en 1980, el no wave prácticamente había desaparecido y grupos new wave como Blondie y Talking Heads ya habían pegado fuerte. Me había perdido a Lydia Lunch y a Teenage Jesus & the Jerks. DNA, uno de los primeros grupos no wave, seguía tocando, al igual que Mars, y también fueron una gran influencia para mí. Me atraía especialmente la forma de tocar el bajo de Tim Wright. Aparecía en calcetines, caminando sobre el escenario con movimientos gráciles, arqueándose hacia atrás como un insecto, cortando y punzando el aire con su instrumento y delineando el espacio a trazos con sus movimientos, como si cada instante hubiera sido coreografiado. Jamás había visto a nadie tocar así antes ni tampoco lo he vuelto a ver desde entonces.

¿Qué acabó con la no wave? Es probable que el último clavo en el ataúd lo pusiera un célebre show que Michael Zwack organizó en el Artists Space. Habían invitado a Brian Eno a participar, y este decidió producir un recopilatorio no wave. Como solo una parte de los grupos aparecieron en la antología, se produjo una ruptura en la escena. Cuando Sonic Youth empezó a tocar en 1981, la no wave básicamente había terminado. Tal vez había llegado la hora de comenzar algo nuevo.

A principios de los ochenta, no había demasiados restaurantes en el SoHo, aparte del Fanelli, el bar de la calle Prince. En la esquina de la calle Prince con Wooster se encontraba el Food, un restaurante cooperativo inaugurado por el

artista Gordon Matta-Clark como un *happening* artístico y que más tarde evolucionó hasta convertirse en un restaurante de verdad. Gordon era conocido sobre todo por sus «cortes de edificios», que consistían en cortes de secciones del suelo y el techo de edificios abandonados. Desde mi punto de vista, no había nada mejor que aquello… nada.

A principios de los años ochenta, Thurston trabajó durante un tiempo como lavaplatos en el Food y a veces traía unas porciones de pastel enormes a la calle Eldridge. Teníamos tan poco dinero entre los dos que tales porciones parecían absurdas en nuestras manos y obscenas en nuestras bocas. En el Food servían de todo, desde sopa rusa borsh hasta guisado de conejo, y también tuvo el honor de ser el primer restaurante de Nueva York que sirvió sushi y sashimi

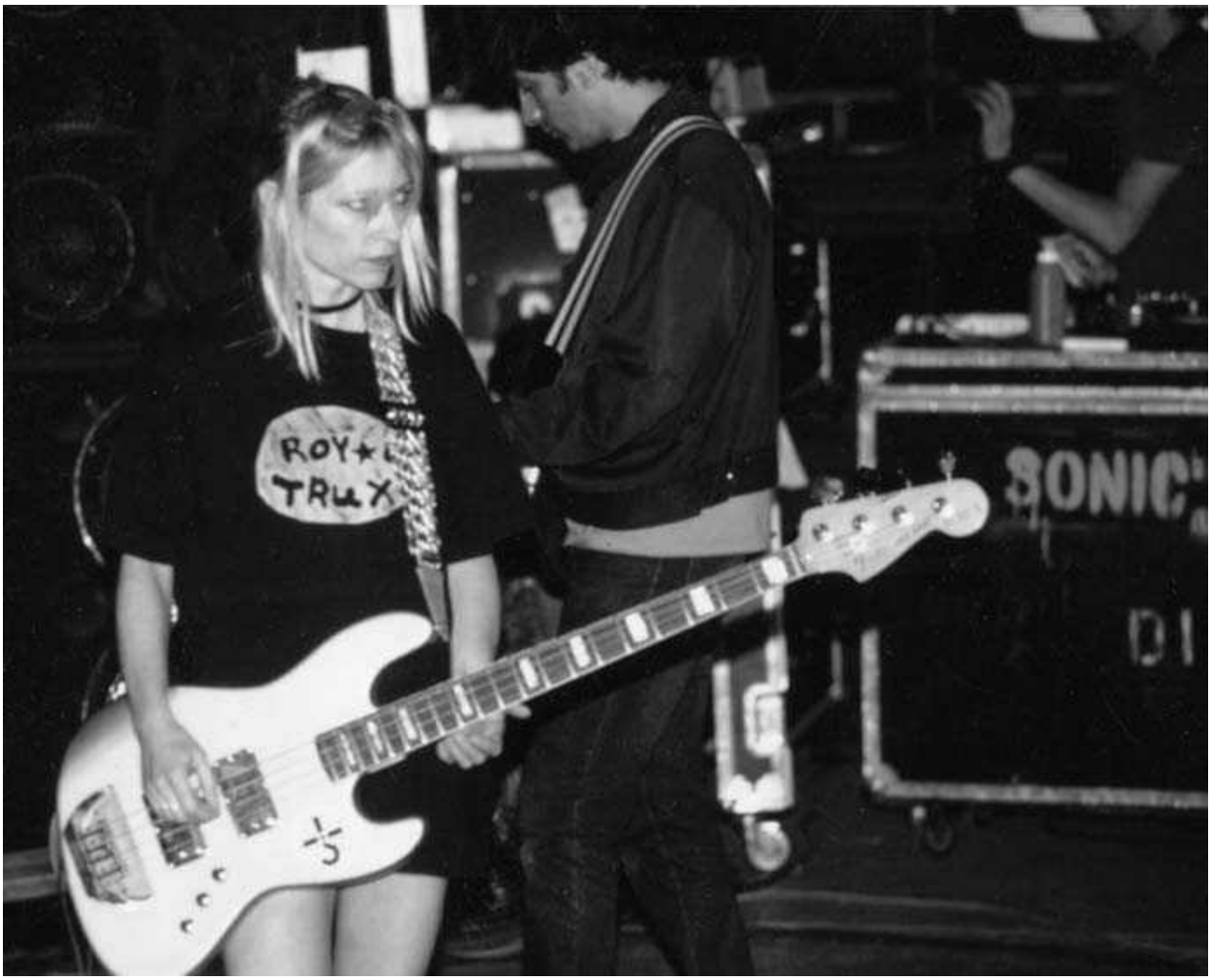
En aquel entonces, casi todos los edificios del SoHo estaban cubiertos de carteles de grupos. Thurston y yo solíamos salir de noche y tapar los carteles de otros grupos con los nuestros, a menos que fueran de un grupo o músico al que conociéramos alguno de los dos y nos gustara. La guerra de carteles era una batalla por ver quién destacaba más, aunque el enemigo, si alguna vez nos hubiéramos parado a pensar en ello, eran los chicos que estaban sindicados, cuyo trabajo era dar a conocer los espectáculos más *mainstream*. A principios de los años ochenta, podías conseguir un bolo colgando carteles en The Kitchen, en la calle Broome, donde se celebraban muchos conciertos no wave y de música moderna. Pero había que ser rápido, saber lo que estabas haciendo y dominar una de las dos técnicas. En la primera se usaba cola Elmer, que era rápida y fácil de ocultar bajo la camisa. La segunda consistía en llevar un cubo de gran tamaño lleno de pasta de trigo y podía resultar sucia, especialmente en invierno, cuando la pasta se te congelaba en las manos y en los dedos.

A pesar del número de grupos que tocaban por toda la ciudad, los clubs iban cerrando a diestro y siniestro. El Hurrah —un local de la calle Sesenta y Dos Oeste que fue uno de los primeros clubs de baile grandes de Nueva York donde

pudo escucharse música punk e industrial— cerró sus puertas en 1980. El propietario, pensando que le debía al mundo una elegía, dijo: «Bah, de todos modos, ya no quedan grupos buenos. Ahora todos hacen ruido»[29].

En aquel entonces, «*noise*» era un insulto, una palabra despectiva, la palabra más desdeñosa que uno podía emplear para referirse a cualquier tipo de música. Pero fue precisamente del propietario del Hurrah de dónde Thurston sacó la idea para el nombre del festival de nueve días que puso en marcha en junio de 1981 en el espacio artístico alternativo White Columns. Thurston dijo que quería reivindicar la palabra «*noise*», aunque nadie tenía demasiado claro qué significaba ser un «grupo noise» ni cómo se suponía que debía sonar.

Básicamente, el Noise Fest surgió porque no había ningún otro lugar donde las bandas del *downtown* pudieran subirse a un escenario y tocar. Paralelamente, yo organicé una exposición de arte visual creado por algunos de los músicos que actuaban en el festival. A lo largo de un periodo de nueve días, cada noche tocaron entre tres y cinco grupos, uno de los cuales fue Sonic Youth. Después sacamos un casete que documentaba nuestra actuación.



20

LA FORMACIÓN DE SONIC YOUTH atravesó tantas fases que resulta difícil señalar una con precisión. En sus inicios, el grupo estaba integrado únicamente por Thurston, Lee Ranaldo y yo, con diferentes baterías que entraban y salían como

peatones que se detuvieran a mirar brevemente un escaparate. Tuvimos varios nombres antes de decidirnos por Sonic Youth: Male Bonding, Red Milk y The Arcadians. Eran palabras tomadas de nuestras pasiones de aquel momento, nombres que desaparecían tan rápido como puedan hacerlo los estados de ánimo. Sin embargo, en cuanto a Thurston se le ocurrió el nombre de Sonic Youth, supimos al mismo tiempo cómo queríamos que sonara nuestra música.

Lee había tocado con David Linton en el Noise Fest. Lo habíamos visto antes tocando por la ciudad y le pedimos que se uniera a nosotros. Programamos un par de actuaciones como Sonic Youth. En los primeros ensayos, formábamos un círculo poco definido y tocábamos sin batería. A decir verdad, no era exactamente lo que uno llamaría «tocar». Rasgueábamos las guitarras y hacíamos drones con ellas. Fue entonces cuando Thurston tuvo la idea de golpear su guitarra con una baqueta. No teníamos batería, así que no había ningún otro modo de marcar el ritmo.

Éramos un grupo recién nacido y, como tal, no teníamos ni idea de qué estábamos haciendo. Thurston, como ya he dicho, era un viejo alumno del CBGB. El CBGB era su capilla, su templo y, en consecuencia, siguiendo una lógica precisa, Thurston dijo que le pediría un bolo a Hilly Kristal, el dueño. Thurston creía que, de ir tanto al CBGB, había establecido una relación con Hilly o, como mínimo, que Hilly lo reconocería por ser el chico alto y desgarbado que lo saludaba casi todas las noches. Thurston tuvo suerte y consiguió que hicieran un hueco a Sonic Youth en un programa de cuatro actuaciones en el que seríamos los primeros en tocar. Esto es lo peor que le pueda pasar a un grupo, pero nos lo tomamos como el primero de una serie de pasos que teníamos que dar, entre los que había que incluir la grabación de nuestro primer disco.

Fue un EP, y lo grabamos en 1981. Un total de cinco canciones. Se podía escuchar entero en menos de media hora. *Sonic Youth*, el EP; a decir verdad, no

sabría decir qué fue aquello. Lo grabamos para el sello de Glenn Branca. Josh Baer, el director del White Columns, le había pedido a Glenn que creara un sello discográfico. Glenn accedió, el sello fue bautizado con el nombre de Neutral Records, y Sonic Youth fue el primer grupo que ficharon.

Decir que no teníamos demasiado dinero para la grabación es quedarse corto. Al final, nos hicieron un buen precio en un lugar llamado Plaza Sound: una sala antigua, enorme y espectacular en el Rockefeller Center donde habían grabado Blondie, los Ramones y orquestas sinfónicas enteras, ya que, según se rumoreaba, el sitio pertenecía a Columbia Records. Nos asignaron dos sesiones de ocho horas. Nuestro batería de entonces, Richard Edson, nos ayudó mucho a estructurar la música antes de empezar a grabar. Richard también tocaba en un grupo llamado Konk, que se consideraba «*cool*» en la escena del *downtown*, pero que, estilísticamente, era muy diferente del nuestro. Los Konk eran rítmicos y minimalistas, mientras que Sonic Youth éramos disonantes y salvajes, pero, de vez en cuando, los discos de debut funcionan bien porque, aunque uno no sepa demasiado bien qué está haciendo, se lanza y lo hace de todos modos.

Primero grabamos todas las bases y posteriormente grabamos las partes vocales e hicimos las mezclas. No teníamos afinaciones específicas —o bien usábamos las normales o desafinábamos—. De principio a fin, el proceso entero nos llevó un par de días. Era la primera vez que veía cómo nuestro sonido atronador y ruidoso al final quedaba transformado en algo relativamente contenido. Es algo que muchos nos echarían en cara a lo largo de los años, que la música de Sonic Youth no sonaba, ni de lejos, con tanta intensidad en disco como en directo.

Muchas de las primeras canciones que escribimos y grabamos entre todos eran drones, con partes intermedias difusas y finales aún más difusos. Originalmente, «I Dreamed, I Dream» fue compuesta como tema instrumental. La letra la escribimos al azar. Recuerdo que todos colaboramos escribiendo

algunos versos en un trozo de papel y que, cuando llegó el momento de añadir las partes vocales, yo escogí los mejores de la lista de forma aleatoria. Es una forma de trabajar que sigo usando a veces. Le dijimos al ingeniero de sonido que queríamos que las líneas de bajo sonaran gruesas como las del grupo que montó Johnny Rotten tras la disolución de Sex Pistols, Public Image Ltd. Yo susurré mis voces, y Lee Ranaldo añadió su propio acompañamiento vocal.

«*The days we spent go on and on*[30].» De alguna manera, aquellas palabras se convirtieron en un presagio de todos los acontecimientos y de toda la música que estaban por llegar. Sonic Youth seguiríamos durante tres décadas, y nuestro primer disco sería reeditado veinticinco años después de su lanzamiento inicial. Los críticos destacarían cuán significativas eran las letras, sin darse cuenta de cuán aleatorias fueron al principio.

Cuando Thurston y yo por fin abandonamos el estudio del Rockefeller Center, eran las cuatro de la mañana. Estaba entrando una borrasca de nieve y viento, y la nieve se acumulaba en las aceras y las calzadas. Era Nueva York en su momento más silencioso y bello. Llevábamos nuestros voluminosos amplificadores con nosotros, pero no encontrábamos taxi. Entonces, Nueva York aún contaba con su flota de taxis Checker, unos grandes cacharros cuadrados diseñados para transportar material, y finalmente paramos uno, conseguimos meter todo nuestro equipo barato entre el maletero y el asiento trasero y nos apretujamos en su interior. Allí estábamos, dos habitantes del *downtown* venidos de fuera, inmigrantes en medio de aquellos altos rascacielos sin iluminar, duros como huesos, mientras la nieve intensa se iba amontonando en las calles. Durante unos instantes, sentí que pertenecía al mundo adulto del entretenimiento del *uptown*. A continuación, el taxi se dirigió sigilosamente hacia casa, abriéndose paso entre la nieve hasta llegar a la calle Eldridge.

Aquel estudio fue como un amuleto de la suerte para nosotros. Cuando llegó el máster, Glenn quedó gratamente sorprendido de que sonáramos tan bien. La

portada del EP se basó en un autorretrato del artista Jeff Wall, quien, básicamente, había creado un doble de sí mismo usando una foto ampliada y una caja de luz. Copiamos la idea y usamos dos fotos de nosotros, de modo que daba la impresión de que el grupo estaba formado por ocho miembros en lugar de cuatro. Más tarde, cuando Sonic Youth tocó por primera vez en Ann Arbor, en Michigan, y conocí a Niagara, la cantante del grupo de Mike Kelley, Destroy All Monsters, me dijo: «No me puedo creer que te dejaras fotografiar sin pintalabios».

21

LAS PRIMERAS VECES QUE TOQUÉ sobre un escenario, me sentía bastante cohibida. Simplemente, intentaba ser competente con el bajo, con la esperanza de que no se me rompieran las cuerdas y de que el público tuviera una buena experiencia. Nunca pensé en mí como en una mujer y, con los años, puedo afirmar, con toda franqueza, que casi nunca pienso en la «feminidad» a no ser que lleve tacones altos, en cuyo caso, lo más probable es que me sienta como un travesti. En el escenario, cuando estoy muy concentrada, percibo vagamente que estoy en un espacio delimitado por bordes, experimento una cálida sensación de sensualidad desenvuelta y alegre. También me siento incorpórea, como si pudiera moverme con una elegancia ingrávida que no requiriera esfuerzos. Nunca se me había pasado por la cabeza la necesidad de tener que destacar como mujer hasta que firmamos por Geffen.

Pero, al principio, yo me limitaba a intentar salir adelante. Ningún miembro del grupo llegó a imaginar que fuéramos a fichar por una *major*. Ninguno de nosotros había pensado a tan largo plazo. A menudo era Thurston quien sugería qué hacer a continuación.

¿Qué hacen los grupos después de grabar un disco? Se van de gira. Nos pareció lo apropiado y, de alguna manera, conseguimos cerrar un bolo en el Walker Art Center, un museo progresista de Minneapolis. También logramos salir de gira por Inglaterra por primera vez. Para el tipo de música que

hacíamos, era más fácil encontrar un público en Europa, francamente. Allí se trata mejor a los grupos, lo cual atribuyo a los gobiernos socialistas y a que los clubs a veces funcionan como centros culturales y están financiados en parte por los gobiernos.

A principios de los años ochenta, para ser una isla, la escena musical de Inglaterra era grande, caótica y feroz. Los músicos pagaban, literalmente, para que los programaran. A través de un amigo, cerramos un bolo como teloneros de un grupo de música industrial, y una chica llamada Danielle Dax nos teloneó a nosotros. Antes de la actuación, Danielle me acorraló en el lavabo. «Mira», dijo, «esta noche va a venir mucha gente importante aquí para verme *a mí*.»

Su maldad y competitividad eran casi espeluznantes —fue como si hubiera vuelto de nuevo a la secundaria—. Como muchos artistas ingleses, Danielle tenía un *look* específico, una máscara, y era un personaje casi monstruoso. Para los ingleses, el rock and roll tiene mucho que ver con trascender la estructura de clases de su país, con deshacerse de los barrotes impuestos desde su nacimiento. A nosotros, cuatro neoyorquinos, nos veían como unos mocosos de clase media que debían de vivir en lofts encima de galerías de arte y que estaban fingiendo algo que no era real, que no era auténtico, que no nos habíamos *ganado*. Aquello resultaba de lo más irónico, puesto que muchos grupos británicos, incluso los Beatles, salían directamente de escuelas de arte.

Nuestra primera actuación en Londres fue medio desastrosa, y a mí se me rompió una de las cuerdas del bajo a mitad del concierto. Thurston acabó lanzando su guitarra al público, y luego la valla metálica que separaba a los grupos del público fue cediendo lentamente y se acabó la función. Algunos pensaron que Sonic Youth fuimos lo mejor de la noche, mientras que a otros les parecimos pretenciosos y afectados. Nuestra presentación en Inglaterra distó de ser perfecta.

También me veía limitada como cantante. Cuando empezamos el grupo, opté por un enfoque vocal rítmico y recitado, pero a veces desatado, debido a las diferentes afinaciones de guitarra que utilizábamos. Cuando escuchas viejos discos de rhythm and blues, las mujeres que cantaban en ellos lo hacían de una forma realmente feroz que era la hostia. Sin embargo, por lo general, a las mujeres no se les permite ser la hostia. Es como la famosa distinción entre arte y artesanía: el arte y el desenfreno y llevar las cosas al límite es algo masculino; la artesanía, el control y el refinamiento es para las mujeres. Culturalmente, no permitimos que las mujeres sean tan libres como estas quisieran, porque es algo que da miedo. A esas mujeres, o bien las evitamos o las tenemos por locas. Las cantantes que se obstinan en llevar las cosas al límite, no suelen durar demasiado tiempo. Son ráfagas, relámpagos, cometas: Janis Joplin, Billie Holiday. Pero ser esa mujer que traspasa los límites significa que, además, introduce aspectos menos deseables de sí misma. Al fin y al cabo, lo que se espera de las mujeres es que sustenten el mundo, no que lo aniquilen. Por eso Kathleen Hanna de Bikini Kill es tan grande. El término «*girl power*»[31] fue acuñado por el movimiento riot grrrl encabezado por Kathleen en la década de los noventa. «*Girl power*»: una expresión de la que más tarde se apropiarían las Spice Girls, un grupo montado por hombres en el que cada Spice Girl estaba marcada por una personalidad diferente, pulida y estilizada para ser comercializada como una falsa tipología de mujer. En el parque infantil, Coco era una de las pocas niñas que no había oído hablar de ellas, y eso, en sí mismo, es una forma de poder para las chicas, ¡decir que no al marketing femenino!

Nunca me he visto a mí misma como una cantante con buena voz, ni siquiera como una música. Soy capaz de salir al escenario porque me imagino que es como si fuera a saltar de un acantilado. En una ocasión, Neil Young dijo que es más importante tener una voz auténtica que una buena voz, aunque, por supuesto, Neil tiene una gran voz. Como crecí escuchando jazz, capté un

aspecto diferente de la voz femenina que era más interesante —la idea del espacio, de la cesura, y la importancia del fraseo—. Cabe recordar que, desde sus inicios, el rock and roll nunca se basó en la formación musical ni en la técnica, del mismo modo que en el punk no hacía falta ser buen músico, y la no wave era, en esencia, pura expresión. El punk lo cambió todo, incluso la idea de ser una «estrella del rock». Resulta extraño volver la vista atrás y escuchar las letras de los grupos de los años sesenta y darse cuenta de que se sintieron incómodos cuando empezaron a adquirir una fama que les separaba de sus «hermanos y hermanas» y de «el movimiento». Siempre me gustó «Out of My Mind» —la canción de Buffalo Springfield—, en la que Neil cantaba sobre los privilegios de las estrellas del rock y sobre el hecho de que el único sonido que podía oír fueran los gritos provenientes del exterior de su limusina.

El rollo de las estrellas del rock siempre me ha parecido insincero —estilizado y gestual, incluso ridículo—. Siempre me he sentido incómoda dándole a la gente lo que quieren o esperan de mí. En una ocasión, Dan Graham me describió la actitud de Lydia Lunch sobre el escenario, cómo se plantaba allí de pie y se negaba a moverse. «¡Lydia Lunch es genial!», dijo Dan. «Es tan fría… ¿Te das cuenta de que no mueve el cuerpo ni un ápice? No le quiere dar nada al público.» Aunque Lydia tenía una imagen pública mucho más aterradora de la que yo llegué a tener nunca, me podía sentir identificada con ella. Con el tiempo, llegó a gustarme mucho tocar el bajo; era algo físico que conectaba con mi amor por la danza, aunque, cuando estoy tocando un instrumento sobre el escenario, me cuesta sentir que pueda llegar a emocionar a la gente de verdad. Finalmente, cuando Jim O'Rourke entró en el grupo, quedé libre para dedicarme únicamente a cantar y pude moverme más por el escenario.

Cuando Sonic Youth daba sus primeros pasos, hice un verdadero esfuerzo para intentar tener un aspecto más punk, para eliminar cualquier elemento que pudiera recordar al aspecto y la feminidad de una chica de clase media del oeste

de Los Ángeles. Al principio, cuando acababa de llegar a Nueva York, Rhys Chatham siempre me decía: «¿Sabes qué, Kim? *Siempre* parecerás de clase media». Insinuaba que, para ser más punk, uno tenía que ser de algún modo más feo, como si el hecho de parecer un perdedor le dotara a uno de cierta autenticidad. Lo que Rhys quería decir, creo, es que yo era quien era.

En aquella época, había un *look* muy popular —el vestido *vintage*, el maquillaje— que, sencillamente, no era para mí ni tampoco era cómo se vestía la gente del mundo del arte. Yo no encajaba en la escena del *downtown* y sabía que nunca sería como Lydia Lunch. Yo era —y sigo siéndolo— más bien el tipo de chica que se lo guarda todo para sí misma y lo expresa a través de la música. De no ser así, probablemente sería una psicópata.

Se ha gastado mucha tinta escribiendo sobre Sonic Youth, así que lo que viene a continuación son las canciones o los álbumes o los momentos sobre los que más tengo que decir o los que mejor recuerdo. Por ejemplo, «Addicted to Love» nunca fue una canción que me gustara —y sigue sin gustarme—, pero el enfoque conceptual que usamos en ella hizo que funcionara. «The Sprawl» era divertida de tocar, y su música siempre fue envolvente, mientras que, por ejemplo, la letra de «Tunic» tiene un significado mucho más amplio del que había percibido en su momento. He aquí lo que es digno de destacar.

22
CONFUSION IS SEX: «SHAKING HELL»

A FINALES DE 1982, el año en que lanzamos nuestro primer álbum de larga duración, *Confusion Is Sex*, Dan Graham estaba recabando información sobre los *shakers*[32]. Esta religión cultista, surgida al poco de que los soñadores que escapaban de Europa en busca de libertad religiosa llegaran a América del Norte, tenía fascinado a Dan, en especial, la práctica en la que sus miembros se entregaban a unas danzas frenéticas, histéricas, casi orgásmicas. Le resultaba muy extraña la yuxtaposición de tal práctica con creencias y rituales, por lo demás, muy conservadores.

Dan se preguntaba qué tenían en común la música rock y la secta *shaker*. En su opinión, ambas compartían una actitud de adoración extática. Escribió que el shakerismo guardaba semejanza con el hard-core norteamericano de los primeros tiempos; en los conciertos de punk, las cabezas rapadas de los chicos del público se asemejaban a las de los jefes de una tribu monástica exótica. Dan estaba fascinado con Patti Smith y la intensidad y la magia de sus actuaciones, al igual que Thurston. Finalmente, Dan hizo una película documental llamada *Rock My Religion*, en la que incluyó un clip de Sonic Youth tocando la canción «Shaking Hell» en directo.

La letra —*She's finally discovered she's a… He told her so…*[33]— guardaba relación con la idea de las mujeres vistas como una creación del cine y la publicidad. Yo había estado leyendo los ensayos de la gran escritora y filósofa feminista Julia Kristeva sobre la «mirada masculina», así como otros libros en los que se cuestionaba la idea de la mujer como eterno sujeto pasivo y el hombre como eterno protagonista activo.

A nivel más personal, «Shaking Hell» refleja mi lucha contra mi propia identidad y la ira que sentía por ser cómo era. Toda mujer sabe a qué me refiero cuando digo que las chicas crecen con un deseo de agradar, de ceder su poder a otras personas. Al mismo tiempo, todo el mundo está al tanto de las maneras, a veces agresivas y manipuladoras, con las que los hombres a menudo ejercen el poder en el mundo y de cómo, mediante el uso de la palabra «empoderadas» para describir a las mujeres, lo único que hacen los hombres es mantener su propio poder y control. Años después de haberme marchado de Los Ángeles, aún puedo oír la voz de mi hermano tarado cuando me susurraba al oído: «Le voy a decir a todos tus amigos que has llorado».

En aquel entonces me preguntaba, y sigo haciéndolo ahora: «¿Estoy "empoderada"? Si tienes que esconder tu hipersensibilidad, ¿eres realmente una "mujer fuerte"?». A veces una voz diferente entra en mi cabeza y ahuyenta estos pensamientos. Esta me dice que la única actuación verdaderamente buena es aquella en la que te sitúas en una situación de vulnerabilidad a la vez que sales de tu familiar zona de confort. Yo lo equiparo a tener un sueño intenso e hiperreal en el que saltas desde un acantilado pero no te mueres.

Aunque es difícil acordarse una época en la que Madonna no formara parte de la escena, recuerdo cuando hizo su entrada en el mundo de la cultura pop. Madonna estaba explotando su propia sexualidad, emperifollándose y modificando su aspecto de forma voluntaria para complacer al público. Yo era una mema que ocultaba mi estilo californiano bajo la sencillez de la Costa Este,

«la típica bibliotecaria, je, je», tal como Mike Kelley describiría más tarde mi *look* de entonces.

Con «Shaking Hell», intentaba alumbrar mi yo interior, con una agudeza que coincidiera con la persona en la que me había convertido en Nueva York. Me decoloré el cabello de manera irregular y luego me lo teñí de magenta. Visto en perspectiva, es ridículo que alguien me viera como un icono de la moda, puesto que lo único que pretendía hacer era embrutecer mi apariencia de clase media jugando con mi pelo. A lo largo de los años ochenta, no importaba qué ropa llevara, nunca acababa de convencerme del todo. Me decanté por un *look* punk sin sentir que fuera realmente conmigo. Luego este evolucionó hacia un estilo más masculino mezclado con un toque *cool* a lo Françoise Hardy, ligeramente sensual —camisetas indie de gran tamaño con botas, o pantalones cortos de pana con camisetas setenteras a lo Jane Birkin con escote en V, aterciopeladas o con letras impresas—. Mi preferida decía «GRACIAS[34]». Aun así, siempre he creído —y sigo haciéndolo— que lo radical resulta mucho más interesante cuando por fuera parece inocuo y ordinario.

La intensidad emocional de la parte vocal de esa canción se combinaba con la música de una manera chamánica que no creo que haya vuelto a repetir nunca. Cantar «Shaking Hell» era una experiencia ardua y escalofriante, en especial cuando bajaba la intensidad de la música y esta se convertía en un débil murmullo durante el «*Shake, shake, shake*[35]» del final. Era como si el suelo desapareciera bajo mis pies y yo me quedara flotando, hasta que mi voz de repente estallaba y me llevaba consigo. Quería ganarme al público sabiendo, como sabía, que la multitud quería creer en mí, y en nosotros, por crear algo que antes no existía.

Grabamos *Confusion Is Sex* en el estudio que nuestro amigo Wharton Tiers tenía en el sótano de un edificio. Wharton era el conserje de dicho edificio y, cada vez que grabábamos, era tan profesional como para apagar la caldera. Años

después, Julie Cafritz de Pussy Galore y yo dimos una entrevista para promocionar un álbum del proyecto paralelo que teníamos juntas, Free Kitten. Una de las dos cometió el error de mencionar a Wharton y la caldera. Dimos por sentado que nadie leería la entrevista, pero por desgracia uno de los inquilinos lo hizo y Wharton perdió su trabajo. Todavía me siento mal por ello.

Grabamos *Confusion Is Sex* con una ocho pistas o, más bien, con dos cuatro pistas interconectadas. Al hacer ese disco, lo hicimos absolutamente todo mal e incluso nos cargamos la cinta durante una toma crucial de «Shaking Hell». Al final, tuvimos que empalmar el extremo de otra cinta para acabar la canción.

La letra estaba inspirada en la vida real. «*Making the nature scene*» venía de pasar por delante de las putas que se colocaban en fila en la calle Grand. En lo más crudo del invierno, se congregaban allí casi todas las noches, con calentadores en las piernas y tacones de aguja, y formaban un círculo alrededor de una hoguera improvisada hecha con un bidón. Eran la esencia del paisaje del barrio, de pie como árboles extraños, inclinadas hacia atrás, con una única mano sobre la cadera, erguidas como una columna «haciendo la escena de la naturaleza».

Los reflejos dorados de los calentadores de las damas captaban la luz de los coches que pasaban y provocaban destellos en los espacios oscuros en torno a los edificios cercanos. Yo había estado leyendo sobre el arquitecto y diseñador italiano Aldo Rossi, quien creía que las ciudades nunca se zafan de sus historias, que conservan los fantasmas de su pasado a lo largo del tiempo. Rossi quería recuperar las pequeñas zonas existentes entre edificios para volver a infundir humanidad a la idea de una ciudad, en oposición al predominante trasfondo de la amenazadora arquitectura mastodóntica y ligeramente fascista. A principios de los años ochenta, el Lower East Side, con sus modestos bloques de viviendas y pisos «ferrocarril», seguía siendo una pequeña aldea. A nadie le importaba

realmente que las putas estuvieran allí; formaban parte del paisaje. Es decir, hasta que el nuevo alcalde decidió limpiar su ciudad y las echó de allí.

Tras nuestro primer EP, nos embarcamos en una minigira con los Swans. Tocamos en Washington D. C., en Virginia y Chapel Hill y Raleigh, ambas en Carolina del Norte. Los Swans eran un grupo duro, de difícil escucha —su música, sobre la que se encaramaba la voz nihilísticamente romántica de Mike Gira, era lenta, pesada y minimalista—, y Mike, a quien había conocido superficialmente en el Otis Art Institute, era un absoluto dictador en su formación. Un amigo nuestro al que su novia acababa de dejar se ofreció a llevarnos sin cobrarnos, así que Sonic Youth y los Swans nos apiñamos en la parte trasera de una vieja furgoneta con un remolque U-Haul y nos pusimos en marcha. Recuerdo que Mike se pasó todo el viaje peleándose con su compañera Sue Hanel. A fin de cuentas, Mike era el líder de los Swans y, como se había autoconvencido de que era intransigente e hiperdisciplinado en todo, gritaba y machacaba a sus compañeros si no le seguían a pie juntillas. En comparación con los Swans, Sonic Youth éramos apacibles.

He aquí un fragmento de unas memorias de viaje que escribí sobre aquel periodo tituladas *Boys Are Smelly*[36]:

> Chapel Hill: Estuvo lloviendo y fue terriblemente triste, y los Swans tocaron para unos cowboys que los abuchearon. Ahora Chapel Hill es uno de los sitios del mundo más de moda donde actuar, pero en 1982 éramos underground incluso para aquel lugar… En la camioneta, los Swans se pelearon entre sí. La moral estaba muy baja y reinaba el mal humor. Tal vez nuestras expectativas no fueran tan altas como las de Mike, y nosotros nunca nos peleamos cuando viajamos con otro grupo que lo hace; ya lo hacen ellos por nosotros.
>
> Georgia: En Athens, Mike Gira saltó del escenario y empujó a alguien que estaba bailando pogo mientras tocaban, luego volvió al escenario y se

disculpó… A Mike le pareció que el tipo era un fantoche que se estaba burlando de él. En realidad era un nerd, pero es que Mike nunca había visto a un nerd antes. Thurston intentó disuadir a su hermana Susan de que viniera al concierto, bien porque pensó que sería una mierda o porque pensó que tal vez tendría que protegerla. Le dijo que, si venía, la violarían y la matarían, y, en aquel momento, pensé que se trataba únicamente de una estratagema, porque ella es muy inocente, pero ahora me doy cuenta de que es probable que él lo creyese a medias.

He aquí unas entradas de otra gira que hicimos unos años más tarde, pero que comparten el mismo tono:

Dallas: De camino a Dallas, nos relajamos, dormimos y le dimos la lata a nuestro batería, Steve Shelley, por conducir demasiado despacio y a Thurston por conducir casi con el mismo estilo con el que toca la guitarra.

Boston: Llegó un punto en que la violencia que había sobre el escenario empezó a ponerme enferma. A Thurston se le hinchaban los dedos y se le ponían morados de tanto aporrear la guitarra. Por lo general, nunca sé lo que está pasando en el escenario, solo veo objetos con forma de guitarra zumbando en el aire por el rabillo del ojo. En un par de ocasiones, Thurston empujó a Lee y lo tiró al público como si fuese la única manera posible de acabar una canción, pero no era más que una diversión inofensiva.

Naugatuck, Connecticut: No hay nada como Naugatuck un sábado por la noche… El club está al lado de un restaurante chino en un centro comercial. Instinto sádico podría haberse filmado aquí. Estando en la carretera, nunca había visto a tantos metaleros. Sin embargo, los entiendes cuando ves los árboles estériles, la tienda de descuentos, toda esa desolación y esa tranquilidad —te vienen ganas de poner algo ruidoso y amenazador a todo volumen—. No podía evitar preguntarme qué hacían las chicas mientras los

chicos estaban por ahí jugando con Satanás. Y quería saber si eran como yo y anhelaban la sensación de electricidad y sonido mezclados arremolinándose desde la cabeza hasta las piernas. Siempre fantaseaba con cómo sería estar justo bajo el pináculo de la energía que se forma debajo de dos tipos que cruzan sus guitarras, de dos héroes sumidos en el narcisismo y el combate, esa poderosa forma de intimidad que se consigue únicamente sobre el escenario delante de otras personas conocida como «vinculación afectiva entre hombres».

Puede que, como grupo, aún estuviéramos en nuestra infancia, pero nuestra psicología ya comenzaba a tomar forma. La banda nos proporcionó a todos una nueva identidad, emocionante a la vez que protegida. Ninguno de nosotros era ya un individuo independiente. Al estar en un grupo, a veces podíamos tener la sensación de que estábamos juntos porque sufríamos colectivamente una enfermedad psicológica que ninguno de nosotros era capaz de nombrar o reconocer. La lógica procede de una especie de psicosis grupal, pero la fuerza del colectivo hace que todo funcione. Es como una familia que hace lo que hace por razones arraigadas, habituales, excepto que ya nadie recuerda por qué o cómo empezó ese comportamiento. Decir «grupo» y decir «disfunción» es decir prácticamente la misma cosa, excepto que los miembros de un grupo, en lugar de explicar motivaciones o discutir alguna cosa, tocan y lidian con sus problemas a través de la adrenalina.

Greil Marcus, el crítico musical, escribió sobre nuestra versión de «I Wanna Be Your Dog» de Iggy y los Stooges en su columna mensual en *Artforum*. Sus artículos versaban sobre pequeños —y, según Greil, significativos— gestos que hacían avanzar la cultura. Más adelante, Greil le contó a un entrevistador que *Confusion Is Sex* le había conmovido. Dijo que era una chapuza, con algunas partes terriblemente mal cantadas, pero que nunca había oído a nadie arrancarse las tripas y lanzárselas al público como lo había hecho yo en «I Wanna Be Your

Dog» y que Iggy Pop debería sentirse avergonzado o contentísimo. «I Wanna Be Your Dog» era una canción que había sido versionada muchas veces y por mucha gente, pero, hasta entonces, dijo Greil, nunca había sabido con exactitud qué significaba para un amante decirle a otro que quería ser su perro. «Esa mujer sabe algo que yo desconozco», escribió Greil. En su opinión, Sonic Youth era un grupo que estaba tomando muchos riesgos y venía empujando muy fuerte. Greil fue uno de los primeros testigos que entendieron lo que pretendíamos hacer… tal vez el único.

Era la primera vez que alguien nos prestaba atención de verdad, y nada menos que en *Artforum*. Thurston y yo lo interpretamos como si Greil hubiera dicho: «Este pequeño gesto es importante y significativo». Más adelante, Greil y yo llegaríamos a ser amigos.

De hecho, la letra de la canción «Brother James» surgió después de que leyera sobre Jim Morrison y el blues en un libro de Greil Marcus. «Brother James» apareció en un EP que sacamos tras *Confusion Is Sex* llamado *Kill Yr Idols*, título que tomamos de una cita de Robert Christgau. Robert era el otro gran crítico musical de la época junto con Greil, pero, básicamente, se dedicó a ignorarnos. Robert y *The Village Voice*, el semanario del *downtown* de Nueva York para el que escribía, nunca simpatizaron con Sonic Youth ni, en general, con la escena rock local en general, y la única noche en que él vino a uno de nuestros conciertos, alguien del público intentó prenderle fuego. Pero en broma.

79822-GH

23
BAD MOON RISING: «DEATH VALLEY '69»

NO EMPLEARÍA LA PALABRA «AMIGA» para describir a Lydia Lunch, puesto que la amistad requiere confianza. Yo era muy fan de Teenage Jesus & the Jerks, pero cuando Thurston y yo empezamos a relacionarnos más con Lydia, ella siempre estaba tratando de seducir a Thurston. Siempre me pareció una figura interesante y me gustaba su música, pero eso no quiere decir que yo fuera fan de todo lo que hiciera. Era un tanto depredadora y, de algún modo, me asustaba. Aun así, Lydia fue la responsable de presentarnos a Paul Smith a Thurston y a mí, quien anteriormente había dirigido un sello con los ingleses Cabaret Voltaire. Le enviamos una cinta a Paul con la esperanza de que le gustara lo suficiente como para publicar *Bad Moon Rising*. A ellos no les interesó, pero entonces Paul decidió buscar apoyo a través de Rough Trade, una distribuidora enorme, que lanzó el álbum en un nuevo sello bautizado por Paul como Blast First.

Los anticipos por derechos de autor supusieron un nuevo comienzo: ya no sería necesario que trabajara a tiempo completo y, en vez de ello, me podría concentrar en el nuevo álbum. En general, nos alegró poder deshacernos de nuestros trabajos, aunque también nos asustaba un poco. Antes de escribir las canciones, Lee, Thurston, Bob Bert (nuestro segundo batería tras Richard

Edson) y yo nos estuvimos pasando un libro sobre The Velvet Underground. Por alguna razón desconocida, aquel libro hizo que nos sintiéramos más unidos. Todos compartíamos el mismo estado de ánimo, y eso se nota cuando escuchas la música. Acabamos titulando el álbum *Bad Moon Rising*, por la canción de Creedence Clearwater Revival. Tal vez estuviéramos obsesionados con los de la Velvet, pero así era cómo hacíamos las cosas: tomábamos algo prestado de un paisaje de la cultura pop y lo dotábamos de un nuevo significado. Del mismo modo en que Creedence Clearwater Revival era un falso grupo de country sureño, nosotros éramos una Velvet Underground de imitación. Además, el título[37] era brutal.

Bad Moon Rising fue el primer disco que grabamos en veinticuatro pistas. Cada canción fluye hasta la siguiente sin huecos ni espacios intermedios. Cuando tocábamos en directo, nos veíamos obligados a crear minitransiciones en el escenario entre canción y canción. En aquellos días, no teníamos técnicos de guitarra que nos ayudaran a afinar los instrumentos y, de entre las doce o quince guitarras que teníamos, cada una con una afinación distinta, constantemente teníamos que afinar, ajustar o reemplazar alguna de ellas, para lo que necesitábamos hacer unas breves pausas. Con el tiempo desarrollamos un elaborado sistema para hacer que aquellos cambios fueran lo más imperceptibles y fluidos posibles.

Decidimos recrear esa ilusión de continuidad en *Bad Moon Rising*. En aquel momento, yo estaba leyendo un libro de unos de los primeros críticos postmodernistas, Leslie Fiedler, titulado *Love and Death in the American Novel*[38]. Naturalmente, Dan Graham despertó mi interés por él diciéndome que era una obra fundamental para críticos musicales como Lester Bangs, Robert Christgau y Greil Marcus. Independientemente de que fuera verdad o no, me sentí bastante identificada con el libro.

Entre otras cosas, Fiedler hablaba de la relación homoerótica entre los primeros colonos americanos y los llamados indios americanos salvajes. Como he dicho antes, tomé el título de la canción «Brave Men Run (In My Family)»[39] de un cuadro de Ed Ruscha que mostraba un gran velero. La pintura de Ruscha parecía hacer una referencia irónica a las primeras hazañas de los colonos americanos. Aunque, tal vez por haber rastros de la fiebre del oro en mi propio ADN, me sentí identificada. Según las pocas historias que me habían contado, las mujeres de mi familia eran inexplicablemente fuertes. Mi bisabuela vendió patrones de costura por toda la Costa Oeste en el siglo XIX. Mi abuela, que viajó por todas partes con una camada de cinco hijos, finalmente acabó en Kansas durante la Gran Depresión. Eran estoicas, sufridas, no preguntaban y no se quejaban.

Cuando cantaba «Brave Men Run (In My Family)», estaba cantando acerca de aquellas mujeres. La frase de la canción «*Into the setting sun*[40]» hace referencia a la atracción hacia el Oeste, al romance norteamericano con la muerte. Y luego estaba «Death Valley '69».

Como chica que había crecido en el sur de California, la muerte, o la idea de esta, había ido penetrando en mi vida, especialmente en 1969, cuando la utopía hippie de los años sesenta se mezcló con los asesinatos perpetrados por los Manson y la violencia se infiltró en Altamont. De adolescente, conocí a mucha gente que había coincidido ocasionalmente con el carismático hombrecito de mirada salvaje que hablaba de «Revolution 9» y del desierto y de un éxtasis futuro de destrucción. La paz y el amor se habían vuelto sórdidos, como habían escrito los Stooges en su himno sesentero: «*1969, okay, war across the USA*[41]». El eslogan «Haz el amor y no la guerra» quedaba mejor en las películas que en la vida real, en la que la policía mataba a estudiantes universitarios y los disturbios estallaban en Washington D. C., Chicago y Baltimore. A veces, «Death Valley

‘69» se ha interpretado erróneamente como una canción pro-Manson, sobre todo por parte de nuestros fans más jóvenes. Nada más lejos de la verdad.

En 1985, cuando salió *Bad Moon Rising*, los grupos hardcore cantaban canciones sobre Ronald Reagan, pero a mí no me interesaba eso y prefería cantar sobre la oscuridad que relucía bajo el manto brillante de la cultura pop norteamericana.

Supongo que se podría decir que Sonic Youth siempre estaba tratando de desafiar las expectativas de la gente. Procedíamos del ambiente artístico neoyorquino —si bien de forma oblicua— y nos habíamos incorporado a la escena del rock. Por el mero hecho de ser un grupo de Nueva York que tocaba *fuera* de Nueva York, ya frustrábamos las expectativas de la gente. El público esperaba encontrarse cara a cara con un puñado de yonquis escuálidos vestidos de negro.

Bad Moon Rising también nos abrió las puertas a Inglaterra, lo cual, para un grupo desconocido de rock experimental, era algo casi inalcanzable. A fin de cuentas, no teníamos esos tintes «góticos» que tenía Lydia Lunch ni tampoco un «*look* rockero» digno de mención. En ese sentido, al no preocuparnos por arreglarnos antes de subir al escenario, nos asemejábamos más a los habitantes de la escena hardcore norteamericana. Estando de gira con el álbum, tocamos en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. Recuerdo que Thurston estaba resfriado y con fiebre. Dio el concierto con su grueso abrigo de invierno puesto. Paul Smith había adornado el escenario con calabazas huecas que tenían unas velas encendidas en su interior, lo cual creaba una atmósfera espeluznante, fantasmal, y a medida que fuimos subiendo de intensidad, empezó a hacer más calor sobre el escenario y Thurston comenzó a quitarse ropa. Incluso chutó una de las calabazas y la envió fuera del escenario. Era un clásico gesto punk y tuvo tal efecto sobre los británicos que, cuando uno de los tipos de mantenimiento se

encontró una jeringuilla en el *backstage*, dio por sentado que era nuestra. No lo era.

Cuando apareció *Bad Moon Rising*, francamente, la gente empezó a mirarnos de otro modo y las emisoras de radio universitarias comenzaron a poner nuestras canciones. El periodista de rock Byron Coley nos entrevistó para la revista *Forced Exposure*, y Sonic Youth fue portada de un popular fanzine indie llamado *Matter*. En Inglaterra, la gente había proclamando la muerte de la guitarra y el nacimiento del sintetizador a bombo y platillo, pero Sonic Youth y otras bandas guitarreras norteamericanas comenzaron a dar de qué hablar. La mayoría, si no todos los otros grupos de guitarras, eran mucho más convencionales que nosotros, pero parecía que juntos, ellos y nosotros, estábamos causando impacto. Los australianos The Birthday Party se habían disuelto y transformado en Nick Cave and the Bad Seeds, y tuvimos la suerte de que nos pidieran que los teloneásemos en una gira. Las cosas estaban mejorando, pero también estaban cambiando.

Bob Bert, nuestro batería durante aquel periodo, dejó el grupo y fue reemplazado por Steve Shelley. Thurston y Lee habían visto tocar a Steve en el CBGB con un grupo de hardcore de Michigan llamado The Crucifucks. A ambos les parecía que Steve tenía algo especial que lo diferenciaba de otros baterías hardcore. Mientras Sonic Youth estuvo de gira en el Reino Unido, Steve subarrendó nuestro apartamento de la calle Eldridge. Al final de la gira, cuando Bob nos dejó, le preguntamos a Steve si quería entrar en el grupo y, sin dudarlo ni un instante, dijo, «claro». Tras haber lidiado con varios baterías durante el transcurso de nuestros dos primeros discos, parecía cosa de magia, o del destino, que tuviéramos a Steve justo delante de nosotros. Él era más joven y no había formado parte de la historia colectiva del grupo en Nueva York, pero compartíamos otros gustos e influencias musicales, entre ellos, The Birthday

Party. Steve insufló una energía a Sonic Youth que nunca antes habíamos tenido.

Stuart Sweezy nos consiguió un bolo que dimos en medio del desierto de Mojave, en un festival llamado Gila Monster Jamboree. La organización había reunido un cartel de ensueño que incluía a Redd Kross, a Meat Puppets y a nosotros, así como al primer grupo de Perry Farrell, Psi Com. Fue una noche mágica, uno de mis conciertos preferidos de toda la vida. Recuerdo que, hasta el último minuto, se mantuvo en secreto el lugar exacto donde se celebraría el festival. Había una luna llena enorme y el escenario estaba rodeado de montones de piedras que, de alguna manera, hicieron que mejorara la acústica de los sonidos procedentes de los amplis. Como no había un escenario propiamente dicho, montamos nuestro equipo directamente sobre la arena. Los Meat Puppets sonaron increíbles, claros y melifluos, e igualmente bueno fue el concierto de Redd Kross, cuyas pieles y brillos glam creaban un contraste surrealista con el ambiente ritualizado de hoguera en el desierto. Nos lanzamos de cabeza. No teníamos monitores, solo amplis y un pequeño sistema de megafonía, lo cual hizo que, en última instancia, nuestro sonido resultara caótico y difícil de oír. Mike Kelley estaba allí aquella noche, bailando y borracho, pasándoselo muy bien. Alguien grabó en vídeo la noche entera, y si uno sabe a quién busca, puede ver a Mike en esa filmación. En cierto momento, mientras tocábamos, pregunté: «¿Alguien tiene una cerveza? ¿Una cerveza para el grupo? ¿Una solo?», pero parecía que prácticamente todos los presentes habían tomado LSD o setas, así que no hubo ni una sola gota que beber en el desierto.

Después de aquello, Thurston tuvo la idea de lanzar «Death Valley ‘69» como sencillo. La portada era una postal de uno de los cuadros de Gerhard Richter. Por supuesto, también fue idea de Thurston usar aquella postal. A mí me hubiera dado demasiada vergüenza tener que preguntarle a nuestro amigo si

podíamos utilizar su obra. Dio lo mismo, porque el resultado fue hermoso: el final oscuro de un atardecer, perfecto para la canción y para transmitir la pura sensación de estar en el desierto de California.

Thurston y yo nos casamos en 1984. Para ser sincera, tenía miedo de no poder comprometerme a una relación a largo plazo. Cuando me instalé en el 84 de la calle Eldridge, Dan siguió bromeando acerca de lo hippie que yo era y, aunque no era cierto, sus palabras me habían obsesionado. Al casarme con Thurston, me estaba comprometiendo a algo permanente, en lugar de estar siempre intentando equilibrar el arte con la música, la música con el arte, una cosa o la otra, un ir y un venir. Para ser tan joven, a Thurston le atraía la vida doméstica mucho más que a mí. Su fe me hizo creer que nuestro matrimonio podría funcionar.

Al volver la vista atrás, cuesta creer que fuéramos tan jóvenes. Yo tenía treinta y un años, Thurston veintiséis. Éramos dos personas creativas, y las personas creativas suelen retrasar el momento de convertirse en adultos responsables, a menos que haya un hijo de por medio. «Yo me aproximo a la edad adulta oblicuamente», me dijo en una ocasión un amigo director de cine. «Soy responsable con respecto a mi obra y también lo soy con respecto a mi familia, pero es difícil», a lo que agregó: «Nadie quiere perder la inocencia necesaria para la creatividad». Yo me aferraba con todas mis fuerzas a esa inocencia, y Thurston, también.

24
EVOL: «SHADOW OF A DOUBT»

NUESTRO MÉTODO PARA COMPONER las canciones era casi siempre el mismo. Por lo general, Thurston o Lee cantaban los temas más melódicos y más pop a partir de riffs creados por alguno de los dos; yo cantaba las cosas más raras, más abstractas, que surgían cuando tocábamos todos juntos, tras haberlas reestructurado hasta que todo cuajara. Mi gama vocal siempre ha sido bastante limitada, y cuando uno está componiendo una melodía, tiende a escribirla para su propia voz. Lee, por otra parte, solía traer canciones completas y listas para tocar, a las que luego agregábamos capas de disonancia.

A lo largo de los años, Thurston y yo siempre coincidimos en los asuntos estéticos. Estábamos de acuerdo acerca de las portadas de los discos prácticamente todo el tiempo. La mayoría de las veces también éramos del mismo parecer en las mezclas. En las raras ocasiones en que nos peleábamos, se debía principalmente al modo en que me había tratado o hablado. En los primeros días del grupo, nuestro primer batería, Richard Edson, fue el primero en darse cuenta de la dinámica que existía entre nosotros. Solía defenderme diciendo cosas como: «Oye, tío, no hay ningún motivo para que le hables así».

Lee nunca decía nada. Cuando Thurston me hablaba con aspereza o sin tapujos, parecía sentirse incómodo. Probablemente fue difícil para Lee y Steve entender dónde comenzaban los límites de Thurston y míos como pareja y dónde lo hacían como compañeros de grupo. Yo era alérgica a montar escenas y hacía todo lo posible por mantener una identidad como individuo dentro del grupo. No tenía ningún interés en ser únicamente la mitad femenina de nuestra pareja. Al principio de nuestra relación, yo era muy sensible —una resaca de mi relación con Keller— y dejé que Thurston tomara la iniciativa en la mayoría de los asuntos. En los meses previos a nuestra separación, Thurston escuchó unas viejas grabaciones de nosotros en directo y fue gratificante para mí que comentara: «Guau, tocabas unas cosas increíbles».

Gratificante pero también extraño de oír, puesto que al principio de tocar en directo, yo no tenía ninguna habilidad técnica destacable ni conocía los acordes convencionales. Al mismo tiempo, siempre confié en mi capacidad para aportar algo bueno a nuestro sonido, por lo menos de un modo no convencional o minimalista —una musicalidad, un sentido del ritmo—. Todos los grupos no wave, el jazz que había escuchado de pequeña, las *jam sessions* que Keller y yo habíamos montado en la sala de estar de nuestra infancia volvían a mí cuando estaba encima del escenario y se fundían con el riff de rock and roll o aquella teatralidad que Thurston siempre intentaba transmitir. Desde un principio, la música siempre fue algo visceral para mí. Me *encantaba* tocar. Cuando todo iba bien, era una experiencia casi extática. ¿Qué podría ser mejor que compartir esa sensación de trascendencia con un hombre al que estaba tan unida en todos los demás ámbitos de mi vida, con alguien que estaba viviendo la misma experiencia? Era una sensación imposible de transmitir a otra persona que no fuéramos nosotros dos. Yo ansiaba liberarme, perderme a mí misma, ser capaz de estar *dentro* de aquella música. Era la misma energía y la misma sensación que uno siente cuando una ola te levanta y te empuja hacia a otro lugar.

Thurston y yo conocimos a Raymond Pettibon a principios de los años ochenta durante un viaje a Los Ángeles en que fuimos a visitar a mis padres. Alguien nos habló de una fiesta en casa de alguien en Hermosa Beach en la que iban a tocar los Black Flag, así que fuimos en coche a South Bay y aparcamos frente a una típica casa de una planta. Era un vecindario letárgico, ligeramente extravagante, como si hubieran intentado convertirlo en un centro turístico de playa y hubieran fracasado y, en vez de ello, hubiera acabado siendo un deslucido vecindario suburbano situado a cuatro pasos del mar. La casa era pequeña, la música feroz y Henry Rollins estaba en la cocina, en todo su vigor, vestido con sus característicos pantalones cortos negros que creo que, hablando con propiedad, eran un traje de baño de nylon de estilo antiguo. Empapado en

sudor, se retorcía y chocaba contra los armarios y las personas y, en cierto momento, vino hacia a mí y se puso a cantar justo frente a mi cara.

Viniendo de la escena del *downtown* de Nueva York, donde la gente no tenía casas ni garajes y, por lo tanto, no se celebraban fiestas en casa, aquella era una escena completamente nueva para nosotros. El concierto de Black Flag fue uno de los mejores que haya visto nunca, antes o después: intimidatorio, surrealista, íntimo. A medida que el sonido se estrellaba y rebotaba contra el frigorífico y los estantes y Henry Rollins hacía *twerking* años antes de que este existiera, aquella actuación iba fusionando el hardcore con la banalidad suburbana iluminada por el sol, el alto teatro con la vida cotidiana, y las fronteras existentes entre el grupo y el público se iban diluyendo.

En cierto momento, Thurston y yo salimos al resplandor del patio trasero, donde Mike Watt de los Minutemen nos presentó a Raymond Pettibon. Para nosotros, Raymond era ya una figura semimítica, puesto que desde hacía un par de años seguíamos sus fanzines con gran interés. Raymond era tímido, vestía de manera informal y desaliñada y, en conjunto, su aspecto era bastante normal. Aun así, fue increíble estar con Mike y Raymond y otros músicos de grupos cuyos discos teníamos. ¡La escena de Los Ángeles!

En aquella época, a mediados de los años ochenta, Raymond no tenía ninguna relación con el mundo del arte y nunca había expuesto en una galería. Por entonces, él era conocido exclusivamente por sus portadas para el sello SST. Más adelante, aquel mismo año, escribí un artículo para la revista *Artforum* sobre la obra de Raymond, así como la de Mike Kelley y de Tony Oursler, en el que me refería al modo en el que los tres habían roto con el manto conceptual del formalismo de los años setenta y mezclado alta y baja cultura. Poco después, Raymond comenzó a exponer en la galería Ace de Los Ángeles. Como una flor, se fue abriendo lentamente; lo único que necesitaba era un poco de atención.

Aquel día no solo se me quedó grabado en la memoria por conocer a Raymond, sino porque el hecho de ver a Henry Rollins fue mi fuente de inspiración para la canción «Halloween».

Incluso después de *Bad Moon Rising*, nunca sentí que hubiera un sitio para mí en la escena musical de Nueva York. No tenía problemas a la hora de hablar con los artistas, pero no sabía cómo hacerlo con los músicos. No sabía muy bien qué aspecto se suponía que debía tener y, la mayor parte del tiempo, me veía anticuada y con pinta de *nerd*. Además, no confiaba en mí misma. Creo que los artistas nunca tienen la sensación de que lo que hacen es suficiente, y, aunque entonces ya formaba parte de una pareja musical, en el plano individual, no estaba haciendo todo lo que creía que debería estar haciendo —mi carrera artística estaba, hasta cierto punto, postergada—, y, sin confianza en uno mismo, da igual lo que uno lleve puesto. En una ocasión entrevisté a Raymond y me explicó que, cuando hablaba con músicos, se veía obligado a simplificar su discurso. No es que los músicos no fueran inteligentes, dijo, sino que no intelectualizaban de la misma manera que los artistas. Si uno deja caer una crítica delante de músicos, se lo tomarán de forma personal. Si uno lanza críticas a los artistas, es más probable que se lo tomen de forma intelectual. Es algo diferente, eso es todo.

Nosotros no éramos ni por asomo un grupo gótico, pero *EVOL* fue nuestro falso álbum gótico, el que contiene «Expressway to Yr. Skull», la que se conoce como la primera canción larga de Sonic Youth. *EVOL* fue también el primer disco que sacamos en el sello indie SST. SST, que publicaba los discos de Black Flag, Minutemen, Hüsker Dü y Meat Puppets, era ideal para nosotros.

Tomamos el nombre *EVOL* de un videoarte que hizo mi amigo Tony Oursler y para la portada reprodujimos un fotograma de una película del cineasta Richard Kern. Las falsas películas de terror de Richard eran oscuras, divertidas y

voyeuristas, con sus típicos planos tomados desde cierta altura, y de un gore irónico.

Una película de Alfred Hitchcock sirvió de inspiración para la canción «Shadow of a Doubt»[42]. Lo que estoy leyendo en el momento de componer —ya sea una novela o una biografía de Hitchcock— tiende a influenciar y a dar forma a aquello en lo que estoy trabajando. Tengo tendencia a escribir letras que transmiten una sensación de espacio, frases cortas —la mayoría de una línea — que contienen pausas que, junto con la música, provocan cierta tensión, como si estuviera aguardando que se produzca un gran drama o un accidente, aunque eso nunca sucede —la canción simplemente se acaba—. Siempre fui muy fan de las primeras canciones de las Shangri-Las, con ese enfoque en el que unas palabras susurradas, casi recitadas, preceden a un clímax violento, como en «Leader of the Pack» o «I Can Never Go Home Anymore».

En «Shadow of a Doubt» pretendía describir la conexión que uno siente cuando sus ojos se encuentran con los de otra persona. Uno proyecta todo tipo de cosas en esos ojos, siente que miran dentro de uno y más allá de uno y, a veces, incluso también siente el deseo sexual que se oculta tras ellos. La canción fantasea con lo que pasaría si uno actuara movido por ese sentimiento, hasta que las cosas degeneran y se transforman en una escena de una novela negra infumable y nada de lo que uno haga es capaz de detener lo inevitable.

Un joven director llamado Kevin Kerslake hizo un videoclip para «Shadow of a Doubt», el primero que hacíamos que tenía el aire y el estilo de algo que la MTV pudiera emitir. Pero habíamos hecho vídeos antes, en particular para «Death Valley ‘69». De hecho, esa canción tenía dos videoclips diferentes, uno más artístico y el otro más hardcore. Recuerdo que, en el vídeo hardcore, estábamos tumbados en el suelo, con sangre por todas partes y unas tripas falsas que nos salían del estómago, mientras que, fuera de cámara, la primera mujer de Lee, Amanda, estaba teniendo contracciones de parto reales —un vívido

contraste entre la muerte fingida y la vida que llegaba—. En el vídeo también salgo empuñando un fusil. Chicas con armas, chicas controlando la situación, chicas como revolucionarias, chicas actuando… ¿Por qué eso siempre le pone tanto a la gente?

EVOL también tenía una versión de «Bubblegum» de Kim Fowley[43] y canciones como «Star Power» y, por supuesto, «Expressway to Yr. Skull», que contenía la que a mi juicio era la mejor letra que haya escrito Thurston: «*We're gonna kill the California girls…*[44]», usada en el sentido de «Somos de Nueva York y no somos ni pop ni rock y vamos a por vosotras… Estamos llegando a California…». Grabamos «Expressway» en una sola toma, y recuerdo estar sentada escuchándola en el oscuro estudio con Thurston, Lee y Steve. Fue absolutamente emocionante.

Aquellos eran los momentos en los que me sentía más próxima a Thurston, cuando sentía que, juntos, él y yo creábamos algo especial, una música que saldría al mundo y cobraría vida propia. Pasara lo que pasara con aquella música, yo estaba convencida de que era buena y de que duraría para siempre. (Cuando escucho *EVOL* ahora, me sorprende la cantidad de reverberación que hay en él. Tenía tan poca perspectiva entonces… en todo.)

Cuando Sonic Youth estuvo de gira en Inglaterra, a los periodistas les dio por preguntarme siempre la misma pregunta, una y otra vez: «¿Qué se siente al ser la chica del grupo?». La verdad es que nunca lo había pensado. Los periodistas musicales ingleses, mayoritariamente hombres, eran cobardes y poco dados a la confrontación en persona. Luego se iban a casa y escribían cosas crueles, arcaicas, sexistas. Siempre había asumido que era porque les aterrorizaban las mujeres; a fin de cuentas, el país entero padecía un complejo de reina. Puede que estuviera proyectando en aquellos periodistas mi propio malestar ante el hecho de tener que representar un papel previamente escrito, pero me negaba a seguirles el juego. No quería vestirme como Siouxsie ni como Lydia Lunch ni

interpretar el papel de una mujer imaginaria, el papel de alguien que tuviera más que ver con ellos que conmigo. Sencillamente, yo no era así.

Es por eso que las británicas The Raincoats me parecían frescas e inspiradoras. Eran un grupo postpunk de chicas que hacían música no comercial, rítmica y excéntrica. Daban la impresión de ser gente corriente haciendo una música extraordinaria. Tampoco usaban la típica instrumentación. Después de que su batería, Palmolive, dejara el grupo, fue sustituida por el batería de rock experimental Charlie Hayward, el cual expandió un sonido que incluía el violín y un montón de instrumentos exóticos de segunda mano provenientes de África y Bali, tales como el balafón, la kalimba y el gamelán. Aquellas mujeres tocaban y cantaban en contra de todo estereotipo, pero lo hacían sutil y musicalmente, suave y místicamente, sin la agresividad tradicional del rock y el punk y sin hacer ondear ninguna insignia estrafalaria. Me había pasado la vida entera evitando hacer lo que era fácil, lo que se esperaba de mí. No sabía qué imagen proyectaba en el escenario o fuera de él, pero estaba dispuesta a permitirme a mí misma ser desconocida para siempre. Para mí, la timidez era el principio de la muerte creativa. Solo me sentía a gusto cuando había grabado algo que me hacía sentir bien o cuando estaba en pleno concierto y el sonido que inundaba el escenario como un torbellino era tan impresionante que el tiempo se detenía y era capaz de sentir la respiración del público en la oscuridad, como si formaran una unidad. No es más que una fantasía, lo sé, pero todo el mundo necesita fingir. Como le gustaba decir a J Mascis de Dinosaur Jr. cuando le preguntaban cómo era estar en un grupo: «No es divertido. No se trata de pasárselo bien».

25
SISTER:
«SCHIZOPHRENIA»

EN 1987, TANTO THURSTON COMO YO estábamos leyendo a Philip K. Dick, cuya obra tiene más en común con la filosofía que con la ciencia ficción y cuyas descripciones de la esquizofrenia eran mejores que las de cualquier revista médica. Philip Dick tuvo una hermana gemela que murió al poco de nacer y cuyo recuerdo lo acosó durante toda la vida, lo que tal vez explique cómo y por qué nuestro nuevo álbum se acabó titulando *Sister*. Nunca lo manifestamos explícitamente, por supuesto; entre nosotros todo tenía siempre un aire de ambigüedad indiscutida.

En la secundaria, uno de mis profesores de lengua nos dijo en clase que el mundo entero era «esquizofrénico». Luego siguió divagando sobre semántica y sobre el poder de las palabras, pero nunca estuve segura de qué quiso decir, ni siquiera en los días empapados en ácido de finales de los años sesenta. Quería ser a toda costa la lista de la clase, la que pinchaba al profesor, pero mi ansiedad social y mi timidez me impidieron serlo.

Como siempre, aquello había empezado con Keller: el rebelde sobredimensionado, el que recibía toda la atención, a veces tan gracioso y encantador, antes de que la enfermedad le devorara la cabeza. Si Keller era el

niño problemático, el fuego que siempre amenazaba con reducir nuestra familia a cenizas, ¿en qué me convertía eso a mí? En la que nunca causaba problemas. En la que, si era lo suficientemente buena, podría hacer que nuestra familia fuera normal.

«Pacific Coast Highway» de *Sister* es una retorcida historia de amor sobre alguien que quiere ir en autostop hasta Malibú y que es recogido por un psicópata. «*Come on, get in the car… Let's go for a ride somewhere… I won't hurt you… As much as you hurt me*[45].» La letra bebía directamente de los temores de mis años de adolescencia, cuando estaba absorta en la leyenda que rodeaba a Charles Manson, quien era el reflejo exacto de la oscuridad y la confusión que se ocultaban bajo los céspedes de color verde Disney y la vegetación perfecta, como de película, del oeste de los Ángeles.

Thurston y yo llevábamos tres años casados y siete juntos, y, para entonces, él me conocía tan bien que era como si ambos estuviésemos unidos en cuerpo y mente. Curiosamente, fue él quien escribió la letra de «Schizophrenia», haciendo, de algún modo, que las palabras sonaran como si fueran mías. Aunque la canción no era explícitamente sobre Keller, las referencias a Philip K. Dick a lo largo de *Sister* siempre me ha hecho sentir que sí lo era.

Disfruté haciendo *Sister*, y el Sear Sound del *midtown* de Manhattan —el estudio de grabación más antiguo de Nueva York— era el lugar perfecto para grabarlo. Tras *EVOL*, queríamos un sonido más crudo, más inmediato, y Sear, con su enorme colección de equipos analógicos a válvulas *vintage* que incluía una fantástica grabadora de dieciséis pistas para cintas de dos pulgadas, fue la realización de nuestras fantasías sonoras. Aun así, nos tocó un estudio un poco deteriorado que quedaba encima del viejo hotel Paramount y, aunque la pésima acústica de la sala le fue bien a las guitarras, amortiguó el sonido de la batería, lo cual decepcionó enormemente a Steve.

Walter Sear dirigía el estudio. Era un intérprete de tuba clásica y fue quien desarrolló el sintetizador Moog junto con Robert Moog. Además de grabar música, Walter y su socia Roberta también estaban metidos en el negocio de las películas de serie B. De las paredes de Sear Sound colgaban carteles chulísimos de películas de horror de serie B, y uno se podía pasar el día entero allí picando donuts azucarados, bagels, queso de untar, salmón ahumado y palomitas de maíz hechas el día anterior, y aunque pudiera parecer una sala de cine gracias a todos aquellos tentempiés, se trataba de un fantástico estudio de grabación de la vieja escuela. Walter y Roberta eran unos neoyorquinos nostálgicos y chapados a la antigua que fumaban compulsivamente. En paralelo a la grabación de nuestro disco, Walter también estaba haciendo el casting para una película, y cada día pasábamos junto a una fila de aspirantes a actores y actrices. De noche, cuando el estudio se vaciaba, nos sentábamos a hojear sus retratos. Walter y Roberta llevaban un estilo de vida que pronto sería completamente barrido por la versión Disney del distrito de los teatros de Nueva York. Incluso entonces, los bohemios de primera generación ya eran una especie en extinción.

La portada de *Sister* era un collage compuesto por imágenes que cada miembro del grupo había elegido individualmente. Como en el mundo del arte del *downtown* la apropiación era algo habitual, nos pareció un concepto aceptable. Al seleccionar aquellas imágenes, entre las que había una foto de Richard Avedon de una niña preadolescente y una imagen del Reino Mágico de Disney, nos parecía que estábamos creando algo nuevo a partir de ellas. Cuando Avedon primero y después el departamento legal de Disney nos amenazaron con demandarnos, nuestra respuesta fue camuflar las imágenes ilícitas: un perpetuo recordatorio de que habíamos sido censurados por personas que podían permitirse gastar más dinero en abogados que nosotros.

26
CICCONE YOUTH: «ADDICTED TO LOVE»

CICCONE YOUTH ERA UN PROYECTO paralelo formado por Steve, Lee, Thurston y yo. Decidimos hacer un disco en el que simplemente iríamos a un estudio y lo haríamos todo directamente allí, como se hace en el hip hop: se empieza con un ritmo o un *loop* y luego se construye sobre el mismo. Ciccone Youth era tan diferente de cualquier cosa que hubiéramos hecho con Sonic Youth que nos pareció una buena idea confundir a la gente, por lo que creamos aquella identidad separada.

Un año antes, habíamos hecho una «versión» de Madonna Ciccone titulada «Into the Groovey» en formato doce pulgadas, con una versión de «Burnin' Up» a cargo de Mike Watt en la cara B. Madonna era *cool* en los años ochenta —su dance pop era minimalista y fresco— y todos éramos fans de ella. Al principio estaba ligeramente regordeta, y sus principales aptitudes eran el valor, la fuerza de voluntad y saber mover el cuerpo. No tenía una voz potente y no era una diva obvia, pero tenía un don para saber cómo entretener, por ejemplo, cantando «*Like a virgin / Touched for the very first time*[46]» con un mohín en los labios en forma de corazón y unos ojos seductores que eran perfectos para la MTV. Reagan, con sus mejillas anaranjadas, estaba en el poder; Nancy, su

esposa, vestía de rojo; y Madonna lucía el blanco como nadie. Su vídeo de «Like a Virgin» se filmó en Italia y era una combinación de luna de miel ideal y bastión católico en el que ella aparecía dándose una vuelta en góndola por un canal de Venecia. Desde la inestable barca, Madonna miraba fijamente a cámara y nos convertía a todos en su amante.

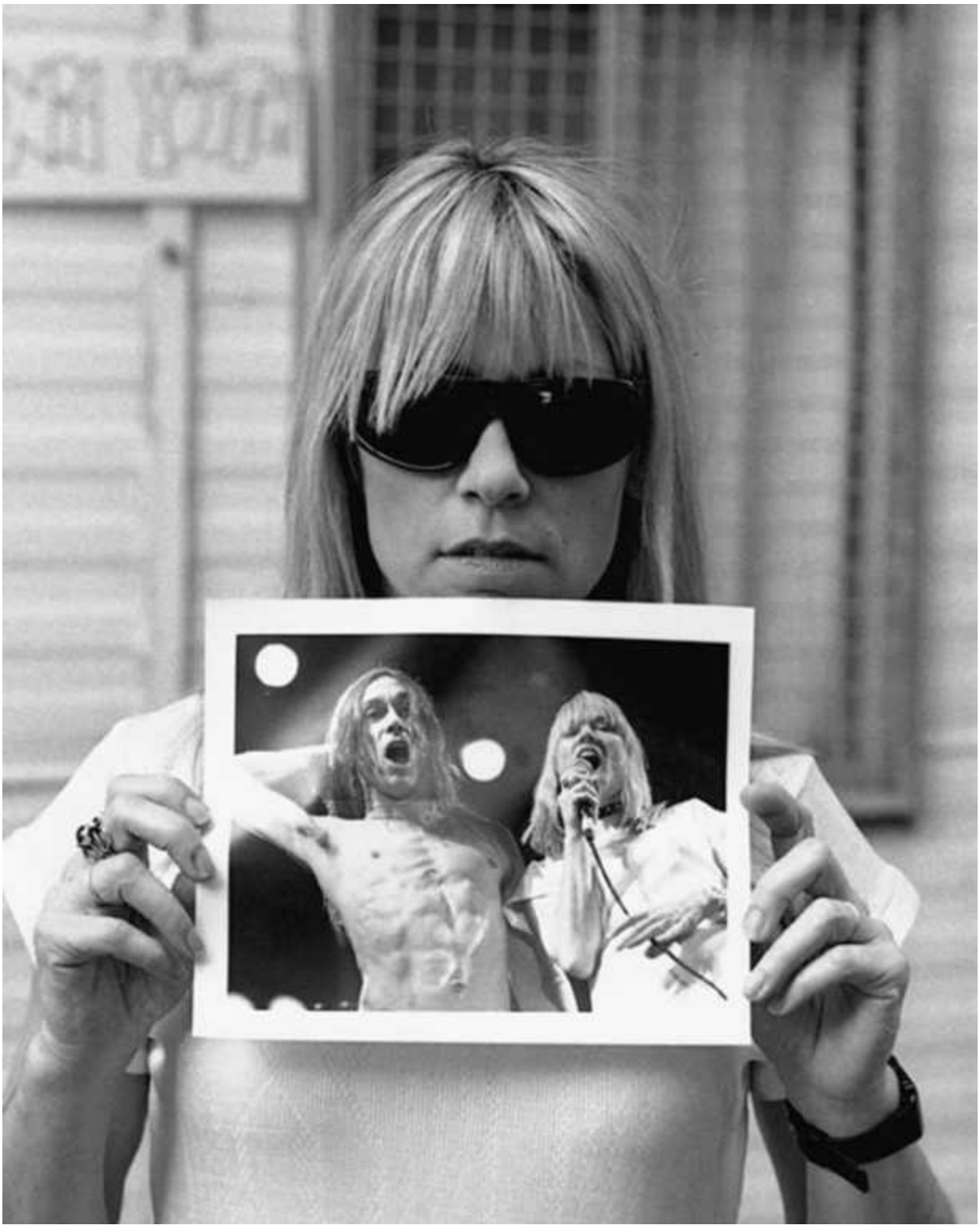
Ahora cuesta pensar en ella y ver lo que los críticos definían como su «sexualidad impactante». Se apresuraron a recibir con los brazos abiertos su sexualizada imagen de marca como una forma de autoempoderamiento y de sofisticación comercial y, por lo tanto, feminista. Yo la veía como alguien alegre que celebraba su propio cuerpo. Lo más divertido de todo era su actitud valiente. No tenía un cuerpo perfecto. Estaba un poco fofa, pero fofa sexy, sin sobrepeso, y no tan esculpida o tan prieta como lo estaría más adelante. Era realista sobre su tipo y alardeaba de él, y uno podía percibir la felicidad que sentía habitando aquel cuerpo. Yo admiraba lo que ella estaba haciendo, aunque también tenía mis dudas respecto a dónde acabaría conduciendo todo aquello. Visto en perspectiva, Madonna estaba cabalgando una ola cultural que ha evolucionado y se ha transformado en un paisaje en el que el porno está en todas partes, en el que las mujeres están utilizando abiertamente su sexualidad para vender su arte de un modo que, antes de la década de los ochenta, se habría correspondido con la idea del marketing de un hombre. El porno, por supuesto, también es una fantasía que tienen los hombres sobre el mundo. Cuando una mujer hace lo que antes solía hacer un hombre, no puedo evitar preguntarme si eso no nos estará haciendo volver al punto de partida.

Ahí está Lana Del Rey, que ni tan solo sabe qué es el feminismo, que cree que significa que las mujeres pueden hacer lo que les plazca, lo cual, en su mundo, supone deslizarse hacia la autodestrucción, ya sea acostándose con hombres mayores repugnantes o siendo la reina motera del momento. No estaría mal aspirar a la igualdad salarial y la igualdad de derechos. Naturalmente, se trata

solo de un personaje. Si realmente cree que es bonito que los músicos jóvenes se precipiten en una espiral de drogas y depresión, ¿por qué no se quita de en medio ella misma?

Con Ciccone Youth, queríamos ir al estudio y trabajar con cajas de ritmos, sin desmedidas expectativas. Más que nada, nos interesaba tocar al estilo del rock progresivo alemán de los años setenta, como el de Neu! y el de Can. Me sentía frustrada estando en el estudio sin hacer nada mientras los chicos se turnaban para manejar la mesa de mezclas, así que me largué, decidida a escribir un par de canciones fuera de allí. Una de ellas, «Two Cool Rock Chicks Listening to Neu», la creamos Susanne Sasic y yo en el 84 de Eldridge. Nos limitamos a grabarnos a nosotras mismas escuchando a Neu! mientras hablábamos de cómo tocaba la guitarra J Mascis. Luego lo llevé al estudio, y J accedió a tocar un solo por encima de un ritmo muy básico hecho con una caja de ritmos.

Otra canción de Ciccone Youth era mi versión de «Addicted to Love». Antes solía haber una especie de cabina de karaoke en Saint Mark's Place donde cualquiera podía entrar y grabarse a sí mismo. Elegí «Addicted to Love» porque me gustaba el vídeo de Robert Palmer, con su elenco de modelos zombies sin vida vestidas de forma idéntica sujetando sendas guitarras en segundo plano. Llevé la cinta con la versión enlatada de la canción al estudio y aceleramos la parte vocal para que sonara con un tono más agudo. Después llevé la mezcla en casete a Macy's, donde tenían una versión en vídeo de la cabina de sonido del karaoke. Se podía personalizar el fondo, y luego dos cámaras te filmaban. Para mi decorado, elegí unos soldados combatiendo en una selva y me puse unos pendientes de Black Flag. La suma total ascendió a 19,99 dólares, y en un mundo MTV superficial y comercial, fue gratificante y empoderante poder pagarlo todo con una tarjeta de crédito.



27
DAYDREAM NATION: «THE SPRAWL»

CADA VEZ QUE CREÁBAMOS UN NUEVO DISCO, acabábamos ensayando en un nuevo espacio. El mejor lugar de ensayo que tuvimos fue un local en la calle Sexta con la avenida B que pertenecía a Mike Gira de los Swans: un local comercial vacío que Mike había partido por la mitad, con su vivienda en un lado y un espacio para ensayar en el otro. No tenía ventanas y la puerta de entrada tenía doble cerrojo; una fortaleza para protegerse del ruido de los disparos que se producían en la calle de noche. En su interior no se oía nada y las paredes estaban cubiertas de alfombras, con lo cual la disonancia no representaba un problema y contribuía a que la impresión final fuera que cada uno de los miembros del grupo hubiera aportado un vocabulario de sonidos que se fusionaban y creaban una unidad, en otras palabras, una canción.

A día de hoy, aún tengo esa impresión acerca de algunas partes de *Daydream*. Teníamos un plazo de entrega ajustado, y me acuerdo de que Thurston, Steve, Lee y yo escribimos la mayor parte del álbum en un antiguo edificio de la calle Mott, en Little Italy. Recuerdo un pasillo largo y estrecho que quedaba dividido por los equipos que pertenecían a otros grupos, cuyas salas parecían mazmorras de buques. Para entonces, habíamos cambiado de discográfica y ahora

publicábamos en Estados Unidos con Blast First a través de un subsello de Capitol Records llamado Mute/Enigma, lo cual equivale a decir, aunque no del todo, una *major*. De hecho, escribimos las últimas canciones del álbum en la oficina de Blast First, justo en el piso de arriba.

Para la grabación de *Daydream* contamos con algo más de dinero y la hicimos en un estudio de la calle Greene del SoHo que pertenecía a Philip Glass. En aquel momento, Public Enemy y su productor, Hank Shocklee, estaban trabajando allí en la otra mesa de mezclas. Nuestro ingeniero, Nick Sansano, apenas tenía experiencia trabajando con guitarras eléctricas ni con música rock, pero aquello no nos preocupó a ninguno porque Nick parecía entender exactamente lo que buscábamos. Hace poco me encontré a Nick y me dijo lo mucho que recordaba la atmósfera de inocencia e idealismo de aquellas sesiones, así como su reacción visceral a la música. «Me cuesta creer que haya pasado tanto tiempo», me dijo, «porque algunos de esos recuerdos son tan vivos que parece que fue ayer.» Me contó que sus alumnos de la universidad, donde enseña ahora, le preguntan sobre *Daydream* todo el tiempo, «y me refiero a *todo el tiempo*».

Daydream Nation salió a finales de 1988 como un doble LP, al comienzo del segundo mandato de Reagan, y nos sorprendió enormemente que fuera el número dos en la encuesta Pazz & Jop de *The Village Voice* de aquel año. El disco recibió mucha atención de los medios. Como siempre, el interés por parte de los críticos nunca se traducía completamente en ventas récord, pero garantizaba que el grupo nunca se perdiera de vista. Antes del lanzamiento de *Daydream*, hicimos una sesión de fotos con Michael Lavine y recuerdo estar caminando por Nueva York con el resto del grupo bajo el calor húmedo del verano. Michael tenía una cámara panorámica, y cuando miro las fotos que nos hizo, aún puedo notar la transpiración húmeda y sucia del agosto en la ciudad.

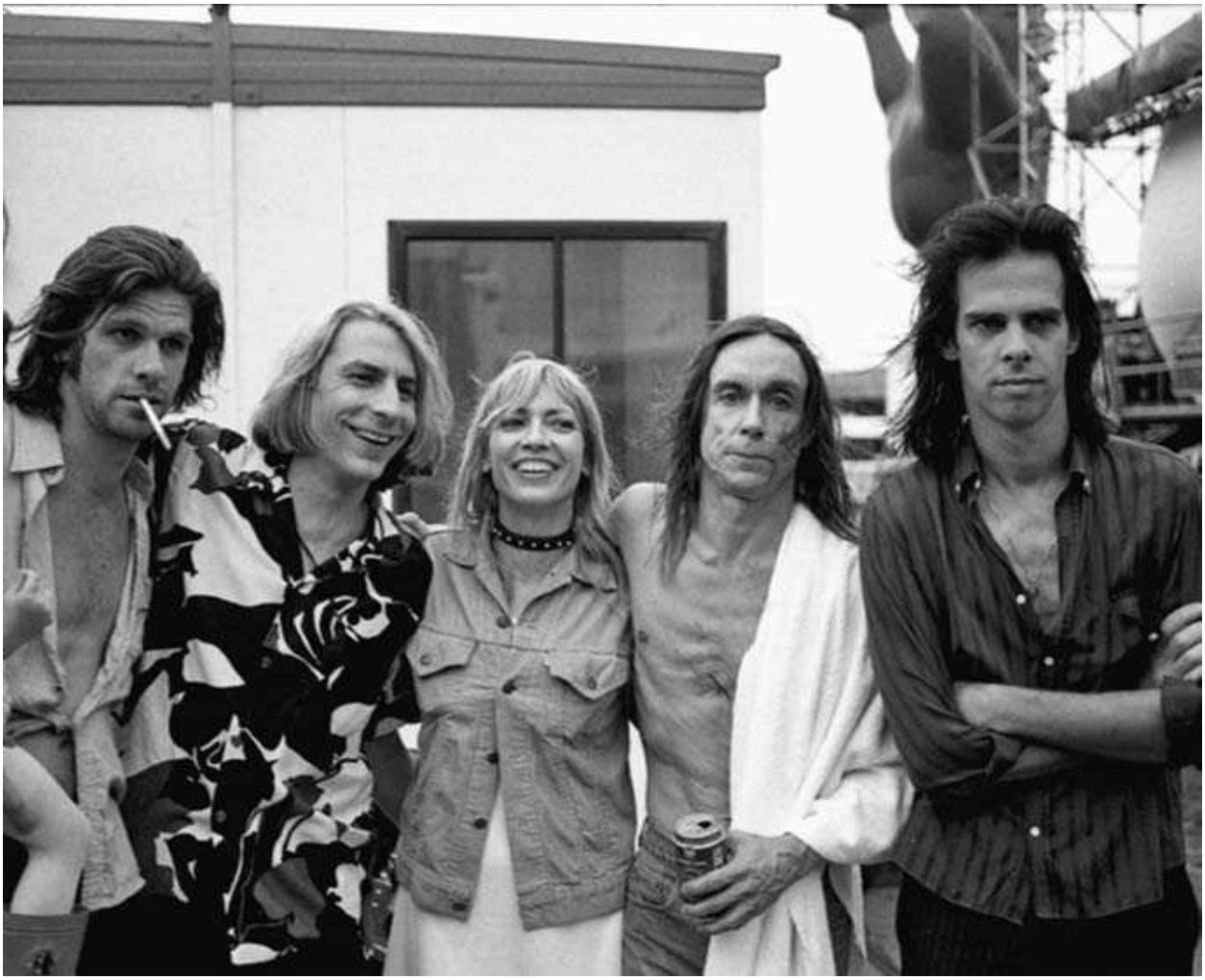
«¿Quieres que se te vea *cool* o atractiva?», me preguntó Michael, como si ambas cosas fueran mutuamente excluyentes. El maquillaje plateado, los pantalones tejanos cortados y desteñidos con brillos y el top corto transparente con incrustaciones marcaron un punto de inflexión para mí y para mi *look*. Decidí que no quería que se me viera únicamente *cool* o únicamente rockera; quería parecer más *chica*. Volviendo la vista atrás, estaba tratando de hacer una declaración más definitiva sobre cuál era mi *look* y sobre cómo quería presentarme: me apetecía también un toque masculino, aunque tal vez más ambiguo que masculino. La creciente atención por parte de los medios de comunicación y el hecho de ver más fotos de mí y de Sonic Youth como grupo me habían hecho tomar más conciencia de mí misma.

«*Cool*» tiene muchos significados e interpretaciones distintos para la gente. Para una chica, *cool* tiene mucho que ver con la androginia, y, al fin y al cabo, yo tocaba con chicos y también tocaba con otras bandas integradas por chicos. La escena hardcore en general era extremadamente masculina, y en la escena hardcore postpunk norteamericana tampoco se veía a demasiadas chicas sobre el escenario. Kira Roessler, la bajista de Black Flag, era una de ellas. Era una de las personas más sorprendentes y geniales que hubiera visto en mucho tiempo. Para el segundo álbum en directo del grupo, *Who's Got the* $10^{1/2}$*?*, Kira salió al escenario en sujetador y liguero con medias. Contrastaba tanto con Henry Rollins, con sus pantalones cortos de deporte de nylon y su torso desnudo, sudoroso y tatuado, que rugía con su voz hipermasculina y torturadoramente agresiva… Ella debía de estar dándole la réplica a Madonna, y debo decir que también le funcionaba.

Hasta aquel punto, Sonic Youth todavía seguíamos haciendo giras principalmente fuera de Estados Unidos, y *Daydream Nation* nos llevó por primera vez a Australia, Japón y la Unión Soviética. En una gira anterior, recuerdo haber leído el libro de Denis Johnson *Fiskadoro*, una novela que retrata

un mundo onírico sumido en la bruma en que los supervivientes de una lluvia radioactiva intentan reconstruir la sociedad y sus vidas. En mi cabeza, *Fiskadoro* se mezclaba con temas de viejas películas de los años sesenta sobre mujeres jóvenes que habían crecido en pueblos pequeños que querían dejar atrás sus lugares de origen y estar en algún otro lugar, en cualquier otro lugar, y ser otra persona, cualquier otra persona. Tal vez habían vislumbrado una valla en la autopista que anunciaba ropa, un coche, un futuro brillante, una posibilidad. Tal vez, gracias a la máquina del consumismo, sentían que se estaban perdiendo algo cuya existencia ni siquiera conocían.

Cuando escribí la letra de «The Sprawl», una canción de *Daydream*, asumí un personaje, una voz dentro de una canción. Mientras la escribía, todo el tiempo estuve rememorando cómo había sido ser una adolescente en el sur de California, paralizada por la interminable y silenciosa extensión de Los Ángeles, sintiéndome completamente sola en la acera, en aquel pavimento de una simplicidad tan aburrida y fea que casi me hacía sentir náuseas, y el sol y el buen tiempo, tan monótonos como una línea de montaje, me ponían todo el cuerpo en tensión. La diadema de humo marrón grisácea que flotaba sobre mi ciudad natal me recordaba a *Fiskadoro*, como si Los Ángeles ya estuviera sobreviviendo a su propia lluvia radioactiva. «*Me crié en una casa "escopeta"*[47] */ Situada en una ladera / Enfrente estaban aquellas grandes máquinas / Supongo que ahora están inmóviles y oxidadas / Detrás estaba el río… Y aquel letrero grande en la carretera… que es donde empezó todo*.[48]»



28
GOO Y NEIL YOUNG

EN 1990, SONIC YOUTH EXISTÍA desde hacía una década, y finalmente habíamos fichado por una *major*. Como no habíamos quedado contentos con el trabajo de Blast First y Capitol con *Daydream*, habíamos decidido tantear otros sellos importantes. En aquel entonces no teníamos mánager, así que nuestro abogado, Richard Grabel, fue quien hizo correr la voz. Al haber visto a otros grupos independientes firmar por *majors* —The Replacements, Hüsker Dü— y estrellarse y quemarse, fuimos cautelosos. Pero confiábamos en que llevábamos suficiente tiempo juntos como para garantizar que, si por alguna razón nuestro acuerdo con el sello no funcionaba, sobreviviríamos y en que cualquiera que nos fichara sabría a quién y qué se estaba llevando —un grupo no especialmente comercial con una fuerte credibilidad por parte de la crítica que tal vez podría aportar algo más que éxitos en el top 10 a una discográfica—. Y, a decir verdad, también nos picaba la curiosidad por ver cómo el hecho de contar con más dinero de producción afectaría a nuestro poco convencional sonido.

Las críticas no se hicieron esperar. Nos habíamos vendido. ¿Cómo ha podido Sonic Youth firmar por una discográfica tan grande y corporativa como Geffen? No es que no estuviéramos al tanto de todas las historias sobre el propio David Geffen, inclusive la de la pelea que había tenido con Neil Young tras la publicación de sus discos *Trans* y *Everybody's Rockin'*. Geffen había demandado a Neil por incumplir su contrato al publicar álbumes que «musicalmente no reunían las características de los discos anteriores de Young» o algo por el estilo.

Finalmente, la demanda se resolvió sin llegar a los tribunales y Geffen se disculpó. Justo después de que firmáramos por ellos, Geffen vendió la empresa para poder crear DreamWorks con Jeffrey Katzenberg y Steven Spielberg. Fue el principio de la verdadera propiedad corporativa de Geffen Records.

El adelanto récord que recibimos de Geffen significaba que era hora de pensar en echar raíces. Thurston y yo compramos un piso más grande en la calle Lafayette, enfrente del edificio Puck. Como estábamos en plena recesión, nos lo dejaron a muy buen precio. También había llegado la hora de marcharse: nuestro casero de la calle Eldridge se había vendido el edificio, y un restaurante chino iba a instalarse en la planta baja.

En 1991, el grunge estaba llegando al gran público gracias a Sub Pop y Nirvana. El *New York Times* publicó una famosa entrevista a Megan Jasper, entonces secretaria del sello de Seattle Sub Pop, sobre el fenómeno y la cultura del sonido Seattle. El artículo decía que el diseñador Marc Jacobs, quien trabajaba para Perry Ellis en aquel momento, había sido aclamado por *Women's Wear Daily* como «el gurú del grunge» cuando Marc hizo desfilar a modelos con el pelo cuidadosamente sin lavar y botas militares desatadas. Megan le proporcionó al *Times* el nuevo léxico del grunge. Los viejos tejanos rotos, dijo, eran «pantalones deplorables». Los jerséis eran «pelusa». Pasar el rato era «columpiar la chancla». Y si estabas borracho, eras un «pedazo de bolsa de hinchazón»[49].

Megan se lo había inventado todo, para bochorno del *New York Times* y deleite de los que formaban parte de la escena allá en Seattle.

Pero si a alguien le cabía alguna duda respecto al poder de la música sobre la moda, Kate Moss fue tan emblemática para el grunge como cualquier actuación de Nirvana, y la moda con tintes musicales empezó a brotar por todas partes. Pero la Costa Este nunca se creyó la estética grunge. En Nueva York había tiendas como la de Patricia Field en la calle Ocho del East Village que vendían

brillos, plataformas, plumas y pantalones de piel plateados muy sexis. Todos los transexuales de la zona se vestían allí. Recientemente me encontré con una foto de aquella época que me había hecho Laura Levine para la revista *Detour*. En ella, llevo un maillot de cuerpo entero de flores de Patricia Field que me compré porque me hizo pensar en mi madre en los años cincuenta. No porque mi madre llevara motivos florales, pero el maillot tenía cierto esplendor que me hizo recordar lo guapa que estaba mi madre cuando ella y mi padre salían de casa por la noche para ir a una fiesta. Como mucha de la ropa que vendía Patricia Field, era más bien de estilo club que de un diseño innovador. Siempre me pareció irónico que, más adelante, Pat Fields se convirtiera en la diseñadora de vestuario de *Sexo en Nueva York*, exportando un toque de pluma y travestismo a la Norteamérica profunda a través de Carrie Bradshaw.

A Gary Gersh, nuestro hombre en el departamento de Artistas y Repertorio de Geffen, le decepcionó que hubiéramos elegido un dibujo en blanco y negro de Raymond Pettibon para la portada de *Goo*. Estoy segura de que se esperaba una imagen glamurosa del grupo, algo muy del momento, conmigo en primer plano y en el centro. Los dibujos de Raymond se habían usado en portadas de discos de muchos grupos del sello SST, sobre todo de Black Flag. Nos encantaban los fanzines y los dibujos de Ray, y, a mediados de los años ochenta, yo había escrito sobre su obra en *Artforum*; la cubierta negra y blanca estaba basada en la pareja de la película de Terrence Malick *Malas tierras*, mientras que el interior era colorido: un desmadre de bobadas de imitación glam.

A principios de los años noventa, poco a poco fui abrazando una nueva idea: que si llevabas ropa más seductora, era más fácil vender música disonante. Empecé a crearme un *look* que tenía un aire divertido de finales de los años sesenta y principios de los setenta. Encontré unos pantalones de campana con estrellas y rayas verdes y blancas en una tienda en Cleveland y me los puse cuando hicimos de teloneros de Neil Young aquel año en su gira «Ragged

Glory» durante la Guerra del Golfo. Neil siempre colgaba la bandera estadounidense en el escenario. Aun así, yo siempre fui una persona mucho más visual que moderna, y mi *look* pretendía ser ligeramente gracioso. Siempre me gustó la inclinación hacia el humor de Debbie Harry, incluso cuando se vestía en plan sexy y glam. Encajaba con la genialidad de su pose como líder femenina del grupo, con el personaje caricaturesco de la «Rubia»[50], una muñeca que se podía vestir con diferentes *looks* y estilos.

La gira de Neil Young se montó a través de nuestra compañía discográfica, pero creo que Neil también conocía de algún modo a Sonic Youth, aunque los otros teloneros eran grupos de la nómina de su agente o su mánager. Telonear a Neil fue una experiencia increíble y reveladora. Todos éramos grandes admiradores de él desde hacía mucho tiempo y sentimos que aquel era nuestro primer encuentro real con el gran público. Por supuesto, aquello provocó que todos los periodistas musicales nos preguntaran: «Así pues, ¿cómo es lo de estar finalmente en el *mainstream*?». En respuesta puedo decir que, de hecho, la gira de Neil Young demostró que Sonic Youth *no* estábamos en el *mainstream* y que, si lo estábamos, ¡el *mainstream* nos odiaba!

Neil siempre atraía a grandes multitudes, entre las que se contaban legiones de hippies leales a su música. Y nosotros dejábamos sumamente horrorizadas a aquellas mismas multitudes, hasta el extremo de que, si algún fan de Neil apreciaba o aplaudía alguna de nuestras canciones, estas lo abucheaban con mucha agresividad. El Cow Palace de San Francisco es uno de los pocos estadios con una pista abierta, con lo que el público puede ponerse delante del todo durante la actuación de los teloneros. Por lo general, durante lo que parecía un concierto de veinte minutos infinitamente largo, tocábamos para los asientos vacíos de la parte delantera. Otro grupo, Social Distortion, subió al escenario antes que nosotros y tenía el favor del jefe de escenario de Neil, Tim, puesto que sus tatuajes, chalecos de cuero cortados y pelos engominados proclamaban

«rock» a gritos, mientras que a nosotros Tim nos consideraba escoria advenediza. Nuestra música le molestaba y estaba claro que le incomodaba que hubiera una mujer en el grupo. Continuamente se refería a nosotros como «niños» o «punks» y siempre parecía estar a la espera de que nos comportáramos como tales, pero nunca le dimos el gusto. Jamás olvidaré el primer concierto que dimos en Minneapolis. Estábamos haciendo cola en la sala de catering esperando nuestro turno para coger la comida cuando Tim apareció detrás de nosotros y nos dijo: «Va, moveos, estáis provocando un atasco. Y, de todos modos, ¿qué os pensáis que estáis haciendo?». Nos sentimos exactamente igual que si estuviéramos en la cafetería de un instituto siendo víctimas de un *bullying*. A lo largo de casi toda la gira, casi nunca nos dejaron probar sonido, por lo que hubo muchas noches en que cada guitarra que cogía Thurston estaba mal afinada, puesto que Keith, un amigo que se convirtió en nuestro primer *roadie*, no tenía experiencia con nuestras afinaciones e inusual disposición de las cuerdas. A veces Thurston se sentía tan frustrado sobre el escenario que aporreaba su guitarra.

Pero el técnico de guitarras de Neil, Larry, era increíble y, al día siguiente, la guitarra de Thurston siempre estaba a punto. Como el bajo era el único instrumento con una afinación normal, yo me salvaba del drama de las guitarras, pero en vez de ello suplicaba para que no se me rompiera una cuerda y para que, durante la actuación, la guitarra de Thurston no saliera volando y me diera un golpe. Vivía con miedo a que él se cayera y se hiciera daño al subirse a un amplificador, y a veces esto hacía que me distrajera al tocar, puesto que me preguntaba si él tendría un buen o un mal concierto. Ah, claro, es que soy codependiente, porque cuando recuerdo aquella gira, me doy cuenta de que simplemente quería que todo saliera lo *mejor* posible, pero tal vez el rock sea eso también.

La gira con Neil Young fue durísima: en pleno invierno, un océano helado de incontables vestuarios en estadios. En algún momento, llevamos un tocadiscos y una lámpara para que nuestros camerinos fueran más acogedores, lo cual fue de ayuda. Y siempre teníamos la esperanza de que Neil apareciera por nuestros camerinos de camino al escenario, cosa que nos pasó en un par de ocasiones. Aunque la persona que pasó más tiempo con nosotros fue Frank Sampedro, el guitarra de Neil desde hacía mucho tiempo, más conocido como Poncho. Poncho era los oídos de Neil, y casi todo lo que decíamos en su presencia llegaba hasta Neil. He aquí un ejemplo: nuestra amiga Susanne se había convertido en nuestra técnica de luces, y Poncho nos escuchó comentar a ambas que pensábamos que a Neil le iría bien un corte de pelo. Un día, durante la gira, Poncho se acercó a Susanne y le preguntó si quería meterle la tijera a Neil.

Hay dos cosas en particular que recuerdo de Poncho. La primera es lo mucho que le gustaban «las damas», lo cual significaba que, cada vez que era el cumpleaños de alguien del equipo o de la banda de Neil, algunas *strippers* se materializaban junto al escenario. La segunda es que, después de cada actuación, Poncho le hacía la cena a Neil en su autocar. Una noche le dije que cocinaría yo; Poncho podía decidir cuándo le iba mejor. El conductor del autocar de Neil, que lo era desde hacía mucho tiempo, siempre fue simpático con nosotros y se ofreció a ir a comprar los ingredientes para la receta de pollo que yo pensaba hacer. Lamentablemente se le olvidó y acabó haciendo un viaje de emergencia a un KFC para que le vendieran unas cuantas alitas de pollo sin cocinar. Yo estaba nerviosa por si le sentarían mal a Neil, pero, por suerte, no fue así.

Aquella noche, Thurston y yo fuimos al autocar de Neil a cocinar y a pasar el rato con él. Thurston estaba en su elemento: Neil y él conversaron sobre el punk, tema sobre el que Thurston podía hablar durante días y días. Neil estuvo encantador. Estaba allí sentado, afinando el mugido de una vaca que iba en el

vagón de uno de sus trenes eléctricos. «¿Creéis que suena demasiado agudo?», dijo. «¿Y así? ¿Suena mejor?», y entonces cogió un destornillador y lo ajustó.

A Neil le gustaba mucho nuestra canción «Expressway to Yr. Skull» —más tarde dijo que le parecía la mejor canción para guitarra que se hubiera escrito jamás— y mencionó que, de vez en cuando, se ponía debajo del escenario para hacer estiramientos durante el largo final de aquella canción. Puede que esto suene inadecuado, y que me quede muy corta, pero Neil siempre nos apoyó muchísimo.

Aquella noche también nos mostró la película inédita de su gira de reunión por Europa, *Muddy Track*, que él mismo había filmado con una cámara que llevaba a todas partes. Llamaba *Auto* a su cámara, lo cual me pareció adorable. Durante las actuaciones, Neil la ponía encima de su amplificador. En el autocar, la colocaba en el parabrisas mientras iban de concierto en concierto a fin de capturar lo que se veía y sentía al estar de noche en la carretera. Como era de esperar, había mucho ruido en el audio, pero era genial. Thurston le dijo a Neil que debería publicar un siete pulgadas que sonara exactamente así, como un zumbido industrial, como *feedback* que surcara el viento. En respuesta a ello, Neil acabó grabando un álbum entero de *feedback* en directo llamado *Arc*.

Me acordé de Bruce Berry, el *roadie* de Crosby, Stills, Nash & Young que murió de sobredosis y que había inspirado la canción de Neil «Tonight's the Night» y su LP homónimo. Me impresionó darme cuenta de lo pequeño que era el mundo. Iconos que nunca imaginé que pudiera conocer ahora formaban parte de mi vida. Cuando Social Distortion dejó la gira, Thurston y yo le dimos a Neil unos casetes de Nirvana y de Dinosaur Jr. No sé si Neil los llegó a escuchar, pero, al cabo de seis meses, el álbum de Nirvana *Nevermind* pegó fuerte. Y como no podía ser de otro modo en el mundo del rock corporativo, Drivin' N' Cryin', otro grupo de la agencia de contratación de Neil, reemplazó a Social Distortion en la gira.

Es posible que Sonic Youth no conquistara adeptos mientras estuvo de gira con Neil, pero nuestra imagen ganó notoriedad. De repente, revistas como *Spin* me proponían sesiones de fotos y, más tarde, aquel mismo año, Neil nos pidió que actuáramos en su concierto benéfico de la Bridge School. Neil y su esposa, Pegi Young, fundaron el Bridge School Benefit a mediados de los años noventa para ayudar a financiar la Bridge School de Hillsborough, en California, que asiste a niños con trastornos de la comunicación y discapacidades físicas. Neil tiene dos hijos, Zeke y Ben, ambos con parálisis cerebral. Se trata de una gala solidaria exclusivamente acústica, pero Sonic Youth nunca antes habíamos tocado en ese formato. Yo llevé conmigo una guitarra para romper en caso de querer desahogarme, puesto que tenía la extraña sensación de que aquella noche las cosas estaban condenadas al fracaso.

Durante la prueba de sonido, podíamos oír nuestras guitarras porque estábamos solos, pero cuando salimos a tocar, no nos oíamos. Para nosotros, un grupo que se basa en la interacción de las guitarras, aquella era la peor situación posible, además de que estábamos tocando para un público de rock convencional. Íbamos tan solo por la mitad de una versión de «Personality Crisis» cuando grité «¡joder!» al micrófono y rompí la guitarra acústica que tenía allí cerca. Entonces salió Willie Nelson a interpretar un *medley* de sus canciones, seguido de Don Henley, acompañado por una formación completamente eléctrica. Me sentía fatal por haber gritado «¡joder!», sobre todo cuando abandonamos el escenario y vi una fila de niños en sus sillas de ruedas al otro extremo del mismo. Me había olvidado de que estaban allí. Más tarde, Ben, el hijo de Neil, se acercó a mí en su silla de ruedas y me dijo: «Todo el mundo tiene un mal día de vez en cuando».

29

GOO:

«TUNIC (SONG FOR KAREN)»

Y «KOOL THING»

UNA DE LAS CANCIONES de *Goo* era «Tunic (Song for Karen)». Karen Carpenter me había interesado desde hacía mucho tiempo. Los Carpenters eran la personificación del sueño americano bañado por el sol, una de esas historias de éxito familiar que hacen que te sientas bien, como la de los Beach Boys, aunque con la misma oscuridad turbia subyacente. Es obvio que Karen Carpenter tenía una relación extraña con su hermano, Richard, un gran productor, pero déspota y maniático del control. Karen ejerció la única autonomía que le parecía tener en la vida sobre su propio cuerpo. Ella era una versión extrema de lo que padecen muchas mujeres: una falta de control sobre otras cosas que no sean su cuerpo, lo cual hace que el cuerpo de la mujer se transforme en una herramienta de poder… bueno, malo o feo.

Comenzó, como siempre pasa con las mujeres, con una simple observación: una noche, alguien le dijo a Karen que se veía «*hip-py*»[51] en el escenario. Al final, creo que quería hacerse desaparecer, y lo hizo destruyéndose a sí misma. La voz de Karen siempre me pareció increíblemente sensual y conmovedora. Se hacía suya cada palabra, cada sílaba, y si escuchas esas letras, dices: «¡Guau!». Pero, al mismo tiempo, ¿existía algún grupo más tedioso que los Carpenters? No siempre me gustó su música. Cuando empezaron a tener éxito en la radio, se les consideraba ultraconservadores, tan del *establishment* que sus melodías podrían haber sido utilizadas en anuncios de bancos. Eran prácticamente la definición de *easy-listening*. Pero veinte años después, en otro contexto, su música me parecía bonita, aunque puede que coincidiera con el lanzamiento del vídeo pirata de Todd Haynes sobre la vida de Karen titulado, simplemente, *Superstar* y protagonizado por Barbie y Ken.

Podría inventarme un montón de razones por las que la canción se llamó «Tunic». La más obvia es que Karen estaba tan flaca de hacerse pasar hambre que la ropa le colgaba sobre los huesos cual túnica bíblica ondeando al viento. No pudo hacer las paces con las curvas de su propio cuerpo. Nunca consiguió el

amor de su madre que tanto ansiaba —la cual favoreció a su hermano— ni el de su propio hermano. La aprobación de ambos lo era todo para ella. ¿Acaso no era la quintaesencia de la mujer de nuestra cultura, la que complace de manera compulsiva a los demás para lograr cierto grado de perfección y poder, que siempre están a la vuelta de la esquina, fuera de su alcance? Para ella, fue más fácil desaparecer, liberarse al fin de aquel cuerpo, para conseguir cierta perfección en la muerte.

Tony Oursler nos hizo un videoclip para «Tunic». Algún tiempo antes, Thurston había conseguido una bobina con vídeos de los Carpenters, que, de hecho, eran bastante divertidos. En medio de la parte más onírica de la canción, insertamos fragmentos de dichos vídeos, pero, como estábamos en una *major*, no podíamos hacerlo sin autorización, así que, para sortear dicho impedimento, alteramos las partes del vídeo donde salían los Carpenters.

En una ocasión escribí esta carta abierta a Karen para una revista, no recuerdo cuál.

Querida Karen:

A través de los años de programas especiales sobre los Carpenters en la televisión, te he visto transformarte de la inocente niña de la casa de al lado con ojos de galleta Oreo y leche en una persona a la deriva de ojos hundidos y cuerpo desgarbado en un decorado de color caramelo. Al final, parecía que tú y Richard estabais drogados; teníais tan poca energía… Las palabras salen de tu boca, pero tus ojos dicen otras cosas: «Ayudadme, por favor, estoy perdida en mi propia resistencia pasiva, algo ha salido mal. Quería hacerme desaparecer de su control. De mis padres, de Richard, de los periodistas que me llaman "hip-py, gorda". Puesto que yo, como la mayoría de las chicas, crecí para ser educada y considerada, pensé que nadie se daría cuenta de que ocurría algo malo, siempre y cuando, por fuera, continuara haciendo lo que

se esperaba de mí. Tal vez ellos controlen todos los aspectos externos de mi vida, pero mi cuerpo entero está bajo mi control. Puedo hacerme más pequeña. Puedo desaparecer. Puedo hacerme pasar hambre hasta morir y ellos no lo sabrán. Mi voz nunca me delatará. No son mis palabras. Nadie adivinará mi dolor. Pero haré mías las palabras porque de algún modo he de expresarme. Como el dolor no es perfecto, no hay espacio para él en la vida de Richard. Yo también he de ser perfecta. Debo ser delgada para ser perfecta. ¿Fui adolescente alguna vez? Se me olvida. Ahora parezco alguien de mediana edad, con una permanente barata y mi ropa country».

He de preguntártelo, Karen, ¿cuáles fueron tus modelos a seguir? ¿Fue tu madre uno de ellos? ¿Qué clase de libros te gustaba leer? ¿Alguien te hizo alguna vez esa pregunta: «¿Qué se siente siendo una chica en el ámbito de la música?»? ¿Cuáles eran tus sueños? ¿Tenías alguna amiga o solo erais tú y Richard, mamá y papá, A&M Records? ¿Alguna vez corriste junto la orilla y sentiste cómo el mar se precipitaba entre tus piernas? ¿Quién es en realidad Karen Carpenter, aparte de la chica triste con una voz extraordinariamente hermosa y conmovedora?

Con cariño,
Kim, tu fan.

«Kool Thing» era una canción compleja, con todo tipo de influencias, desde Jane Fonda hasta Raymond Pettibon, pasando por Bootsy Collins, Funkadelic y una entrevista que yo le había hecho una vez a LL Cool J. Unos años antes, Raymond había filmado una película sobre la organización radical de izquierdas norteamericana Weather Underground titulada *The Whole World Is Watching: Weatherman '69*[52], que, como la mayoría de los dibujos de Raymond, estaba plagada de humor negro y sátira. Tanto Thurston como yo aparecíamos en la película leyendo el brillante guión de Raymond que teníamos apuntado en unas

chuletas. Yo interpretaba a una de las líderes de la organización, Bernardine Dohrn, y en el guión de Raymond, yo, o más bien Bernardine, me sentía atraída por las políticas de izquierdas porque me fascinaban los hombres de las Panteras Negras. También me había encantado el primer disco de LL Cool J, *Radio*, que había sido producido por Rick Rubin, y cuando lo entrevisté para la revista *Spin*, le pregunté si él había tenido algo que ver con los sampleados y qué tipo de música le gustaba. No pude ocultar mi decepción cuando dijo «Bon Jovi». Aunque pensándolo bien, tiene sentido usar aquellos acordes gruesos y potentes, puesto que eran ideales para ser sampleados.

Grabamos «Kool Thing» en la calle Greene. Chuck D de Public Enemy también estaba trabajando allí aquella semana y a veces tenía que esperar bastante rato hasta que Flavor Flav aparecía por el estudio. Siempre sabías cuando llegaba porque oías sus enormes zapatillas deportivas golpeando los peldaños. Le preguntamos a Chuck D si le gustaría intervenir en la parte central de llamada y respuesta de «Kool Thing», y aceptó. Fue genial que Chuck D colaborara con nosotros porque nos chiflaba, tanto a Thurston como a mí.

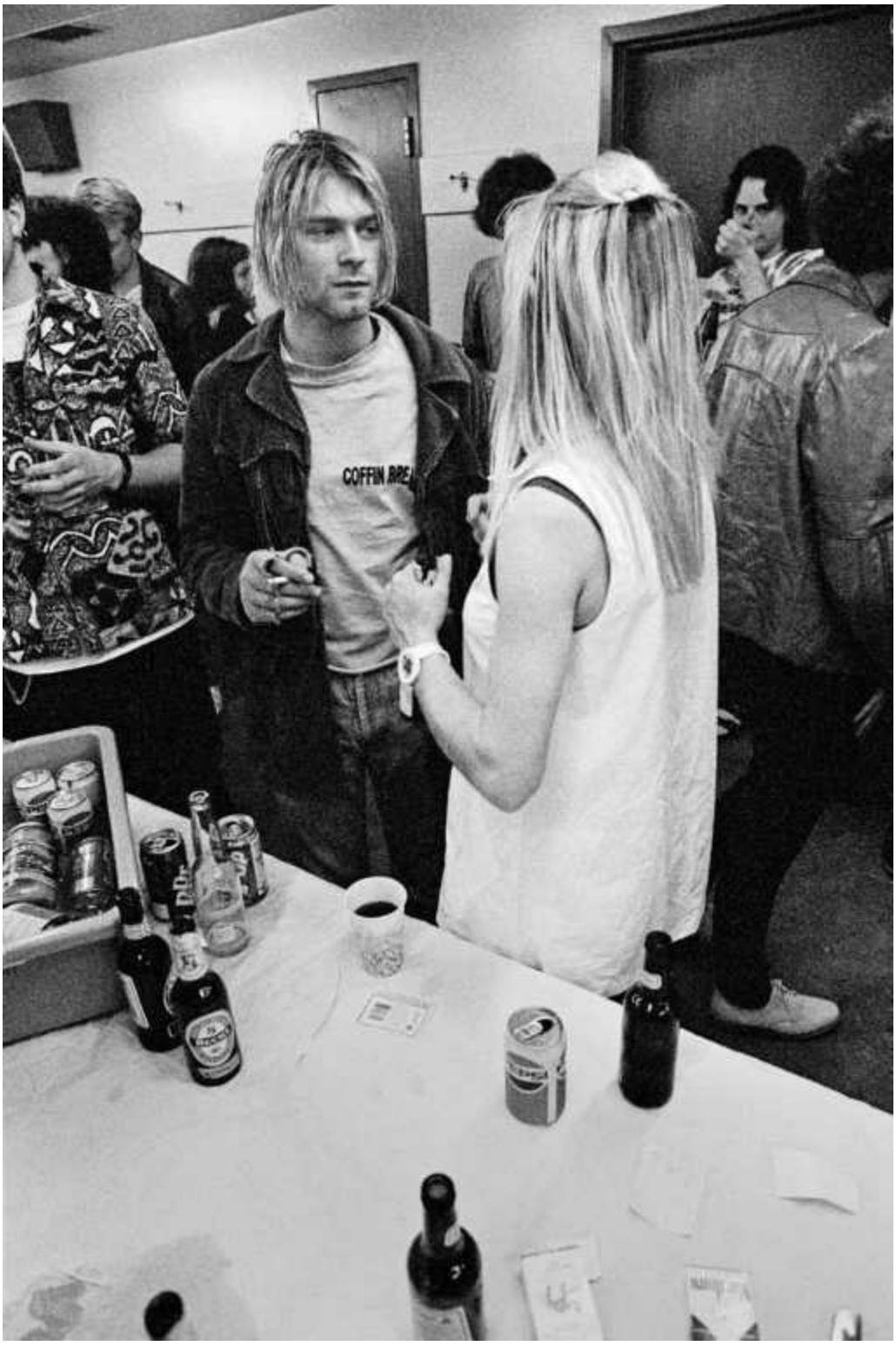
«Kool Thing» fue también el primer videoclip de gran presupuesto de Sonic Youth. Elegimos a Tamra Davis para que lo dirigiera porque a todos nos gustaba el vídeo que había hecho de «Funky Cold Medina» para Tone Lōc. El planteamiento de aquel videoclip era limpio, fresco y minimalista, sin el exceso de la mayoría de los videoclips de las *majors*. En una de esas conexiones del tipo «el mundo es un pañuelo», yo había conocido a Tamra a través de su hermana Melodie, con la que me había cruzado años antes cuando me instalé en Nueva York. Cuando nos presentó, Melodie dijo: «Te presento a mi hermana Tamra. Tal vez algún día os haga un vídeo». Fue uno de esos comentarios que te hacen sonreír y en los que nunca vuelves a pensar, pero allí estaba Tamra, ahora casada con Mike D de los Beastie Boys, de vuelta en nuestras vidas.

Le dije a Tamra que, de algún modo, quería hacer referencia a uno de mis videoclips preferidos de siempre, el de «Going Back to Cali» de LL Cool J. «Going Back to Cali» había aparecido en la época de las guerras del rap entre la Costa Este y la Costa Oeste y era una canción perfecta con un vídeo perfecto, con aquellos ángulos de cámara a lo Russ Meyer y sus cortes abruptos y la divertida forma de burlarse de la estética arquetípica de la chica blanca sexy del sur de California de los años sesenta. Como el vídeo estaba filmado en blanco y negro, uno realmente consigue hacerse una idea de la luz del sol y de la blancura de los cuerpos de las mujeres, que contrastaban con el color de piel de LL Cool J, y todo ello, con el trasfondo de la intensa conciencia del cuerpo propia de Los Ángeles. Al negarse a aceptar esa sensibilidad, LL aparece como un héroe. No me puedo resistir a ningún programa de televisión o película sobre Los Ángeles.

Tamra fue una colaboradora fantástica. Nos filmó con un fondo de papel de aluminio; un guiño a la Costa Este de la era de la Factory de Warhol. El videoclip comienza con Sonic Youth tocando en una sala plateada. Contiene planos caprichosos de cueros, gatos negros, labios y yuxtaposiciones de piel blanca con piel negra, de la lucha de la población negra y de la lucha de las mujeres. La ropa que llevábamos era bastante de la era de los años sesenta, y el videoclip no acaba de tener una historia ni un mensaje claros, pero, a pesar de su estilo, fue un poco controvertido.

Supongo que los afroamericanos podían ver el vídeo de «Kool Thing» y decir: «Así es cómo nos ven los blancos, como objetos». Pero fuimos cuidadosos y nos aseguramos de que todo el mundo quedara bien y estuviera bien filmado. Me molestó que muchos críticos no entendieran que yo no le estaba hablando a Chuck D —que hacía de sí mismo—, sino a una tercera persona invisible. Si la canción inquietó a la gente o les hizo cuestionarse cosas, me parece bien, aunque no la entendieran. De forma deliberada, quise que hubiera cierta ambigüedad sobre quién decía «*I don't wanna*[53]» en la canción. ¿Era la mujer? ¿O

era el hombre queriendo decir: «¡No quiero tener nada que ver contigo, perra blanca!»?


COFFIN

30

LA PRIMERA VEZ QUE THURSTON Y YO vimos a Nirvana fue en la famosa sala de conciertos Maxwell's, en Hoboken, Nueva Jersey. Bruce Pavitt, el fundador del sello Sub Pop, me dijo que si me gustaba Mudhoney, lo cual era cierto, entonces me «encantaría Nirvana», a lo que añadió: «Tienes que verlos en directo. Kurt Cobain es como Jesús. La gente lo adora. Prácticamente camina sobre el público».

Bruce había creado Sub Pop como un servicio de casetes a suscripción antes de pasar a los singles de siete pulgadas, incluido el de Nirvana titulado «Love Buzz». Sonic Youth había hecho un *split single* con Mudhoney en el que nosotros hacíamos una versión de su «Touch Me I'm Sick», mientras que ellos versionaban nuestra canción «Halloween». Tanto Thurston como yo habíamos oído «Love Buzz», y nuestra amiga Susanne había diseñado las galletas. Nirvana ya eran populares en Seattle, y sentíamos curiosidad por ver de qué iban.

Nirvana eran fantásticos en directo, y Thurston y yo, como el resto del mundo, nos identificamos inmediatamente con aquella mezcla de buenas melodías y disonancia. Nirvana parecían en parte hard-core, en parte Stooges, pero como usaban aquel efecto cursi, el del pedal Chorus, eran más new wave que punk. Nadie más podía utilizar aquel pedal Chorus —que produce el efecto brillante que se escucha en la guitarra de la intro de «Come as You Are», por ejemplo— y seguir siendo punk. Como intérprete, Kurt Cobain era

increíblemente carismático y parecía estar muy en conflicto consigo mismo. Podía estar tocando una bonita melodía y, al minuto siguiente, destrozar todo el equipo. Personalmente, me gusta cuando las cosas se desmoronan —eso es entretenimiento de verdad, deconstruido—.

Entre semana, Maxwell's a veces estaba tranquilo, y la noche en que aparecimos por allí, no había demasiados asistentes, tal vez entre diez y quince personas. Aparte de Kurt, Nirvana tenía un segundo guitarra, y yo sabía por Bruce que Kurt no estaba contento con él. Se notaba que el grupo no estaba dando su mejor concierto, pero también era obvio que allí estaba pasando algo interesante. Al día siguiente fuimos a verlos al Pyramid Club del East Village. El club estaba prácticamente lleno. Me sorprendió encontrarme con Iggy Pop, pero supongo que él también quería ver a qué venía tanto alboroto. Kurt acabó destrozando los bombos y casi consiguió tirar un amplificador por las escaleras de caracol que bajaban del escenario al camerino. Tanto a Thurston como a mí nos pareció un concierto increíble. Recuerdo que a Iggy no le impresionó tanto. Después fuimos al *backstage*. Kurt nos contó que acababa de despedir al guitarra y al batería. Al tenerlo delante, Kurt parecía pequeño, más o menos de mi misma altura, aunque él medía metro setenta y cinco y yo solo metro sesenta y cinco. Tenía unos ojos grandes, llorosos, levemente atormentados. No sé por qué, pero inmediatamente sentí afinidad con él, una de esa clase de conexiones mutuas en plan «veo que tú también eres una persona supersensible y emocional». A Thurston no le pasó lo mismo con Kurt, pero fue él el primero en mencionar que Kurt y yo habíamos conectado enseguida e inexplicablemente rápido. No era el mismo tipo de intimidad como la que Kurt tenía con Kathleen Hanna de Bikini Kill ni con Tobi Vail, que era su novia, ni con cualquiera de sus amigos varones con los que había crecido.

Cuando Kurt estaba en el escenario, era sorprendente ver la cantidad de energía emocional que surgía de lo más profundo de su cuerpo —un áspero

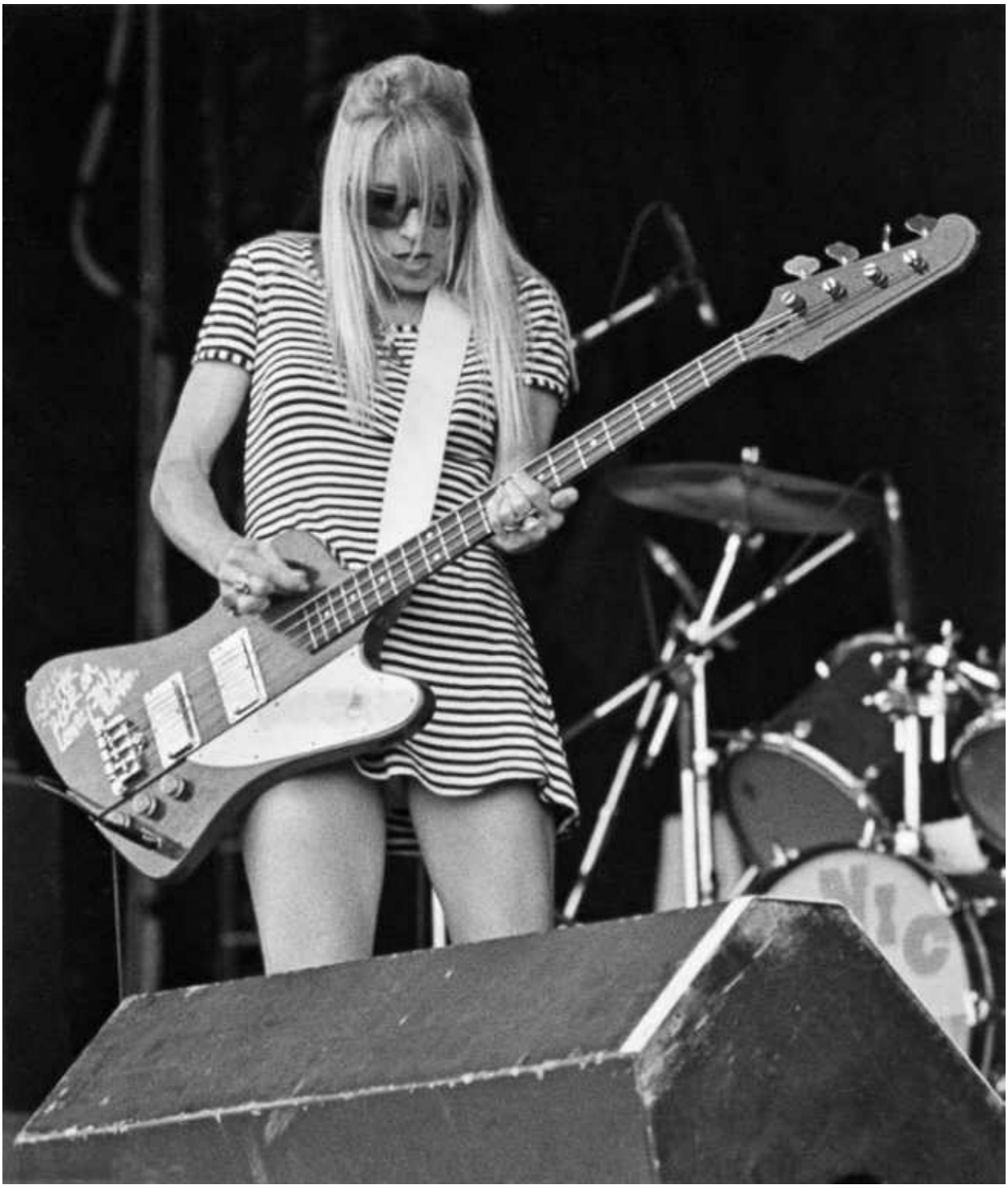
torrente de voz—. No eran gritos ni chillidos, ni siquiera acritud punk, aunque sonara sobre todo a eso. También había momentos en que su voz era tranquila, grave, parecida a un gemido, en los que Kurt parecía estar medio ronco, y entonces se tiraba contra la batería, que, con su ira y su frustración, parecía querer destrozar por completo. Siempre parecía estar actuando en su propia contra.

A diferencia de Kurt, que era tan pequeño físicamente, Krist, el bajo de Nirvana, era enorme. Además, se mostraba impertérrito ante lo que estuviera sucediendo en el escenario; siempre recordaré a Krist arrojando su bajo hacia arriba en el aire sin que este le alcanzara ni una sola vez (salvo en los premios MTV Video Music Awards) ni causar desperfectos en su instrumento. Kurt, que tocaba guitarras para zurdos, se cargó tantas guitarras que acabó viéndose obligado a tocar las normales para diestros. Pero su destructividad era diferente a la de Pete Townshend o la de Jimi Hendrix cuando estos rompían sus guitarras. Había cierta vulnerabilidad en Kurt que ellos no tenían, mezclada con un punto de explosividad brutal y un deseo de transmitir cosas y conectar con el público más allá de la música.

Cuando Nirvana vino de gira con nosotros en 1991 antes del lanzamiento de *Nevermind*, nadie los conocía en Europa. A menudo eran el primer grupo en tocar en los festivales y dieron conciertos increíbles que fueron filmados por Dave Markey, el director que nos acompañó para documentar la gira, que más tarde se convertiría en el documental *1991: The Year Punk Broke*[54]. La película tenía muchos momentos divertidos de autocomplacencia desmesurada —básicamente, era una parodia de los *rockumentales*—. Kurt estuvo gracioso todo el tiempo y fue divertido estar con él, y parecía querer absorber cualquier tipo de atención personal que le fuera dada. Siempre que coincidíamos, me sentía como una hermana mayor, casi como una madre, y eso se aprecia en la película.

Más adelante, poco después de que Kurt y Courtney estuvieran juntos y tuvieran a su bebé, Frances Bean, tocamos en Seattle, y ambos nos vinieron a ver. Después del concierto, Kurt me acorraló en el camerino. «No sé qué hacer», me dijo. «Courtney cree que Frances me prefiere a mí que a ella.» Alguien nos sacó una foto justo en ese instante. Yo estoy de espaldas a la cámara y recuerdo perfectamente la conversación, tan reveladora en varios sentidos: en primer lugar, Kurt no tenía nadie a quien pedirle consejo y con quien se sintiera a gusto; en segundo lugar, sí, Courtney estaba completamente ensimismada; y, para acabar, Kurt probablemente pasaba más tiempo con Frances que Courtney.

Al volver la vista atrás, no puedo imaginarme cómo sería su existencia en medio del caos de una vida alimentada por la droga y me cuesta creer que solo estuvieran juntos un par de años. Se tarda tan poco tiempo en forjar una vida, o, en este caso, una marca…



ANTES DE QUE EXISTIERA INTERNET, a no ser que fueras un grupo *mainstream*, era prácticamente imposible que tu música sonara en la radio. Por supuesto, estaba la radio pública y había un montón de pequeñas emisoras de radio universitarias, pero, sobre todo, era un juego para ganadores. Hacer giras era la única manera de conseguir que un sello pusiera tu música en el mercado. Puede que suene simple y obvio, pero si no hacías música comercial, los canales como la radio quedaban fuera de tu control. Tu banda vivía y moría en la carretera.

En los años noventa, a la gente le gustaba decir que, en directo, los grupos norteamericanos eran mucho mejores que los ingleses. ¿Por qué? Porque Estados Unidos era y es un puto país enorme sin ni siquiera un medio de comunicación especializado, con lo cual las bandas norteamericanas se ven obligadas a estar constantemente en la carretera. Inglaterra, por el contrario, era una isla pequeña con tres semanarios musicales que cubrían a grupos grandes, grupos indies y grupos indies de imitación respaldados por *majors*. En Estados Unidos existía *Rolling Stone*, una revista quincenal que, incluso ya entonces, vendía ejemplares llenando la portada de sensuales *entertainers* de sexo femenino y cuyo gran momento progresista fue la publicación de un número titulado «Women in Rock[55]», que destacaba a cantantes pop como Madonna. Si alguna vez aparecí en *Rolling Stone*, fue para responder a preguntas del tipo «¿Qué opinas de las mujeres en el mundo del rock, por ejemplo, de Madonna?».

Como yo había escrito sobre arte en los años ochenta, *The Village Voice* me pidió que hiciera un diario de viaje. Lo llamé *Boys Are Smelly*[56].

Antes de coger un bajo, yo era tan solo otra chica más con una fantasía. ¿Cómo sería estar justo debajo del pináculo de la energía, debajo de dos tipos

que cruzan sus guitarras, de dos héroes sumidos en el narcisismo y la vinculación afectiva masculina? ¡Qué enfermo! Pero ¿qué otro deseo podría ser más ordinario? ¿Cuántas abuelas quisieron alguna vez frotarse la cara en la entrepierna de Elvis, y cuántos chicos quieren ser azotados por la guitarra de Steve Albini?

En el centro del escenario, que es donde me coloco como bajo de Sonic Youth, la música me llega desde todas direcciones. El estado más elevado de ser mujer es ver a la gente mirándote. Manipular ese escenario, sin romper el hechizo de la actuación, es lo que hace aún más brillante a alguien como Madonna. Las sencillas estructuras pop son lo que mantienen su imagen, lo que permite que su verdadero yo siga siendo un misterio —¿es ella realmente tan sexy?—. La disonancia ruidosa y la melodía imprecisa crean su propia ambigüedad —¿somos nosotros realmente tan violentos?—, un contexto que me permite ser anónima. Por muchas razones, el hecho de estar obsesionada con los chicos que tocan la guitarra, de ser lo más ordinaria posible y de ser una chica que toca el bajo es ideal, porque el torbellino de la música de Sonic Youth me hace olvidar que soy una chica. Me gusta estar en una posición débil y hacer que se vuelva fuerte.

Después de esto, comencé a escribir alguna reseña ocasional sobre rock para la revista *Spin*, que en aquella época era una alternativa más moderna y más orientada a las universidades que *Rolling Stone*. Sin duda, aquello surgió por cortesía de nuestra relaciones públicas, aunque Bob Guccione Jr., el editor e hijo del propietario de la revista, odiaba a Sonic Youth. Aparte de los artículos que se escribían acerca del grupo, era una forma indirecta de que nuestro nombre tuviera presencia en los medios.

Riot grrrl, el movimiento underground punk feminista que se puso en marcha a principios de los años noventa, se negaba a conceder entrevistas, y hacía bien. Bikini Kill y otras formaciones de chicas no querían ser convertidas

ni explotadas ni transformadas por parte de un mundo masculino blanco corporativo en productos que ellas mismas no pudieran controlar. Más adelante, Courtney Love asumiría el papel tras el que la prensa siempre andaba a la zaga —una princesa punk, emocionante y oscura que se negaba a acatar las normas —. Nadie cuestiona nunca el desorden que se oculta tras su glamour de tarántula de Los Ángeles —psicopatía, narcisismo— porque es rock and roll, ¡entretenimiento del bueno! «Doll Parts»… ¡Qué letra tan increíble! Tras sobrevivir a una infancia con Keller, tengo una baja tolerancia al comportamiento manipulador y egomaníaco, y normalmente tengo que recordarme a mí misma que es posible que la persona en cuestión sea un enfermo mental. Eso no quiere decir que no pueda tentarte, al menos al principio, y así es cómo llegué a producir el primer álbum de Hole.

Joe Cole nos llevó a Thurston y a mí a ver tocar a Hole en Los Ángeles. Joe era escritor y *roadie* de Black Flag y de Rollins Band. Junto con Dave Markey, él era una de las personas con las que Thurston y yo quedábamos siempre que estábamos en California visitando a mis padres. No estoy segura de cómo describiros la música de Hole —«caótica» sería la mejor descripción—, pero lo que es seguro es que Courtney tenía carisma.

Joe, que escribió un libro titulado *Planet Joe* y apareció en algunas películas de Raymond Pettibon, fue asesinado más tarde. Él y Henry Rollins compartían una casa en Venice, que seguía siendo un gueto a principios de los años noventa, con una calle gentrificada y una zona de guerra en la siguiente. Una noche, cuando estaban llegando a casa, fueron emboscados por unos ladrones y, tras decirles la verdad —que solo tenían cincuenta dólares entre los dos—, uno de ellos le pegó un tiro a Joe en la cabeza a quemarropa. De algún modo, Henry logró escapar al salir corriendo por la puerta trasera de su casa. Cuando Henry me llamó para contarme lo de Joe, rompí a llorar. Siendo sincera, tardé un par de años en superarlo. Aquel acto de violencia aleatoria y sin sentido contra una persona tan

llena de vida e inocencia me impresionó mucho y, después de aquello, detesté Los Ángeles durante mucho tiempo. Escribí la canción «JC» acerca de Joe, mientras que Thurston escribió «100%». Era difícil cantarlas sin que se me llenaran los ojos de lágrimas.

32
DIRTY:
«SWIM SUIT ISSUE»

CUANDO SALIÓ NUESTRO DISCO *Dirty*, hicimos un videoclip para «100%», que dirigió nuevamente Tamra Davis. Pretendía ser una celebración de Joe. Thurston había visto un vídeo sobre el mundo del *skate* filmado por un joven director llamado Spike Jonze en el que unos patinadores se tiran por un precipicio con el viejo coche que conducen y decidió pedirle a Spike que filmara el metraje de *skate* del videoclip. Entonces Tamra le enseñó a Spike a editar un vídeo musical, y después de aquello, la carrera Spike despegó de verdad. Jason Lee era el patinador de nuestro vídeo, y también conocí a Mark Gonzales, el artista y patinador, que apareció durante el rodaje y abrió el maletero de su coche para mostrarnos un montón de pinturas que había hecho en bolsas de papel marrones. «Coged las que queráis», dijo, pero, a pesar de su generosidad, yo solo me quedé con una.

Más tarde, durante aquella misma sesión, apareció Keanu Reeves. Era un buen amigo del productor y me había dejado usar su equipo de bajo. Thurston y yo habíamos visto tocar al grupo de Keanu la noche anterior en el Roxy, en Hollywood. El público parecía estar constituido principalmente por mujeres con tetas postizas y tacones de aguja que apuntaban exclusivamente hacia Keanu,

que se pasó la mayor parte del concierto de espaldas al público. Hasta aquel momento no supe que hubiera tantas putas en el Roxy. Keanu era increíblemente dulce, y me quedé bastante pillada de él.

En el videoclip de «100%», yo llevaba una camiseta pirata de los Rolling Stones que decía «EAT ME[57]». A causa de ello, la MTV, que emitía una cantidad ingente de vídeos de mujeres desnudas meneándose obscenamente, era reticente a poner el nuestro. Les parecía que mi camiseta transmitía un mal mensaje a los espectadores.

Después de fichar por Geffen, salió a la luz una historia acerca de uno de sus ejecutivos, quien había acosado sexualmente a su secretaria. Aquello fue la inspiración para la canción «Swimsuit Issue». Me pareció insólito que Geffen, como muchas otras empresas, tuviera un «Día de la secretaria» y que, al parecer, las secretarias nunca fueran ascendidas a ningún otro puesto por encima de ese nivel. La canción pretendía destacar aquella hipocresía.

Tan solo estoy aquí para que me dictes algo
No quiero causar sensación
Has salido en 60 Minutes
¿Valieron la pena tus quince minutos?
No me toques las tetas
Estoy trabajando en mi escritorio
No me pongas a prueba
Lo hago lo mejor que puedo
Compras en Maxfields
Es un poder que puedes ejercer
Soñaba con ir a los Grammys
Hasta que me tocó tu mala suerte
Tú hiciste girar el disco
Ahora le estás dando a la muñeca

No soy más que una chica de Encino
¿Por qué eres tan malo?
Tan solo estoy aquí para que me dictes algo
No soy tus vacaciones de verano
Te gusta mucho darle al pico
Pues ahora estás en las noticias
Soy de Sherman Oaks
Tan solo una rueda con radios
Pero no te la voy a comer
En un bungalow al atardecer
Hhh, hhh… Roshuma, Judith, Paulina, Cathy, Vendela, Naomi, Ashley, Angie, Stacey, Gail…[58]

Para la promoción de *Dirty*[59], participamos en una acción patrocinada por la MTV en la que se invitaba a los espectadores a que presentaran videoclips de forma anónima. El de nuestro amigo Phil Morrison era el mejor —mostraba un desfile de chicos sin camisa fumando cigarrillos en una sala de estar, caminando provocativamente hacia la cámara—, pero cuando nos enteramos de que era suyo y, peor aún, cuando la MTV supo que era amigo nuestro, no lo pudieron declarar ganador.

También hicimos un videoclip de gran presupuesto para «Sugar Kane», que dirigió Nick Egan y contó con muchas personas que más tarde serían nombres conocidos por sí mismos. Por ejemplo, representó el debut cinematográfico de Chloë Sevigny. En aquella época, ella estaba haciendo unas prácticas en *Sassy*, la revista de Jane Pratt, y mi amiga Margarita le preguntó a Andrea Linett, que después cofundaría la revista *Lucky*, si conocía a alguien que pudiera interpretar el papel de una chica que se cuela en un desfile de moda y se acaba desnudando. Resultó que Nick conocía a Marc Jacobs —Marc acababa de lanzar su colección «grunge» para Perry Ellis—, y Marc accedió a dejarnos usar su salón de

exposición y su ropa, y también nos ayudó a conseguir modelos y personas del mundo de la moda para que aparecieran en el videoclip. Fue pura casualidad que fuera la colección «grunge» de Marc; creo que entonces ni siquiera nos dimos cuenta.

Nick filmó una parte importante del vídeo de «Sugar Kane» en Super 8 y, al final, en lugar de mantenerlo a escala normal, tal vez cometimos el error de reducirlo para que el resultado final en pantalla pareciera Super 8, puesto que lo hizo menos comercial y más difícil de difundir. Aun así, fue el principio de la amistad de Thurston y mía con Marc y con Chloë.

A principios de los años noventa, antes de las redes sociales y los medios digitales, la gente aún leía periódicos y revistas y veía la MTV, y la voz de la calle importaba más que nada. En 1990, mi viejo amigo Mike Kelley tenía una serie de obras titulada *Arenas* en las que colocaba mantas de ganchillo en el suelo y las poblaba de peluches o muñecos de tiendas de objetos usados. Mike los llamaba «regalos de culpabilidad», refiriéndose al hecho de que, debido a las muchas horas que se tarda en hacer algo a ganchillo, la persona que lo recibe se siente en la más onerosa de las obligaciones posibles de conservarlo y le carcome la culpa si se deshace de ello. Para la portada de *Dirty*, usamos una de las imágenes de Mike, que él había titulado *Ahh… Youth!*[60]. El folleto interior contenía el resto de la serie de fotos que hizo en aquella época. Eran un símbolo perfecto de la cultura norteamericana, en la que la novedad reemplaza a la forma vieja, descuidada, fragante, real y humanizada de cualquier cosa, no sea que alguna vez nos recuerde que algún día moriremos.

33

POCO DESPUÉS DE QUE THURSTON Y YO conociéramos a Courtney en su concierto de Los Ángeles, Courtney me escribió una carta —la gente escribía cartas entonces— preguntándome si querría producir el disco de su grupo, Hole.

Al principio dije que no. Me di cuenta de que o bien tenía un trastorno límite de la personalidad o algún otro tipo de energía contagiosa y loca, y yo intento evitar ese tipo de drama en mi vida. Tampoco es que tuviera demasiada experiencia como productora, puesto que solo había producido el single del grupo de Julie Cafritz, STP, junto a Don Fleming, quien era conocido por haber trabajado con el grupo alternativo escocés Teenage Fanclub en su álbum definitivo *Bandwagonesque*. Pero luego cambié de opinión, diciéndome a mí misma que ella estaba haciendo algo interesante y, bueno, porque a veces puede resultar difícil decir que no a las cosas.

Hole tenía muy poco presupuesto, y el disco tenía que estar acabado en el plazo de una semana. Por suerte, Don accedió a coproducirlo conmigo. Hole lo componían Eric Erlandson a la guitarra, Caroline Rue a la batería, Jill Emery al bajo y Courtney como vocalista.

Desde un principio, tuve la sensación de que Courtney, que era astuta, inteligente y ambiciosa, me había invitado a participar únicamente porque quería ver mi nombre asociado al disco. Courtney era el tipo de persona que, de

joven, había pasado mucho tiempo mirándose al espejo practicando su pose para la cámara. Hay personas que nacen así, y, en el estudio, tuve la sensación de que estaba actuando para nosotros. Pero Courtney lo daba todo al cantar y, cuando le parecía que el grupo no estaba a su altura, hacía algo extremo para motivarlos, como lanzar una botella de vidrio o hacer algo añicos tirándolo contra la batería —todo por el bien del disco—.

El grupo lo grabó todo en cuatro días, y nosotros hicimos las mezclas durante los tres días siguientes. Eric Erlandson era un guitarra muy bueno que servía de fuerza disonante del grupo. De no haber sido por su forma de tocar, el disco se hubiera quedado en nada. Estoy segura de que Courtney hubiera querido un sonido más pulido para debutar en el mundo de la música, pero el resultado final fue crudo. Ella tenía una magnífica voz punk, y los títulos de las canciones y las letras eran pura provocación: «Pretty on the Inside» y «Teenage Whore»[61]. Su anterior carrera como *stripper* le había proporcionado un material fantástico con el que inspirarse, y poseía un instinto para llamar la atención. Siempre fue un encanto con Don y conmigo porque nosotros íbamos a llevarla a un lugar nuevo y mejor, pero a los del grupo no paraba de gritarles y chillarles.

Si Courtney quería algo de ti, usaría el cien por cien de su encanto y persuasión para conseguirlo. En aquella época, Courtney tenía una cicatriz irregular que le cruzaba la nariz, como si su compañera de habitación hubiera querido arreglarle la nariz espontáneamente. Por lo demás, tenía una cara carismática, y era difícil no fijarse en ella. Años más tarde, en Lollapalooza, me describió todas las operaciones de cirugía plástica a las que pensaba someterse. Me dijo: «Probablemente no lo sabías, pero una vez me retoqué la nariz». Creo que para entonces ya lo había hecho en un par de ocasiones.

En algún momento, durante la grabación, Courtney me dijo que le parecía que Kurt Cobain estaba muy bueno, lo que me hizo temblar por dentro y esperar que nunca llegaran a conocerse. Todos pensamos para nuestros

adentros: «Oh, no, desastre a la vista». También nos pidió consejo sobre su «romance secreto» con Billy Corgan de los Smashing Pumpkins. «¡Puaj!», pensé ante la sola mención de Billy Corgan, a quien nadie tragaba porque era un llorica; los Smashing Pumpkins se tomaban a sí mismos demasiado en serio y no eran para nada punk. (Hablar de quién era «punk» y quién «alternativo» era un debate tan antiguo como el tiempo.) Está claro que todo el mundo se tomaba su música en serio, pero había algo enervante en Billy Corgan y los Smashing Pumpkins —¿eran demasiado pretenciosos? ¿Demasiado teatrales y conscientes de su imagen?— que irritaba a la gente.

Siendo ella tan claramente punk, me sorprendió que Courtney se sintiera atraída por Billy. Pero también era ambiciosa y manipuladora, como nos quedó bien claro a Don y a mí durante el proceso de grabación. Courtney también podía ser honesta y auténtica —nunca sabías por dónde iba a salir—, así que, sabiendo que podía volverse en mi contra en cualquier momento, siempre mantuve las distancias con ella.

A lo largo de los años, Courtney ha dicho un montón de cosas horribles en la prensa sobre mí, y también sobre Thurston, a pesar de que fuera prácticamente la única persona que fue amable con Courtney después de que esta le pegara un puñetazo en la cara a Kathleen Hanna durante la primera noche del Lollapalooza de 1995. Ocurrió mientras Kathleen estaba a un lado del escenario, viendo nuestro concierto, sin meterse con nadie. Courtney y Kathleen no se conocían de antes. Thurston no sentía atracción por Courtney, pero, visto en perspectiva, sí que le atrae ese nivel de oscuridad.

34

EN 1993, LA HERMANA DE JULIE CAFRITZ, Daisy, y yo decidimos lanzar una línea de ropa llamada X-Girl. En aquellos días, no había demasiado movimiento en el ámbito de la moda en el *downtown* de Nueva York. La ropa urbana que se usaba

allí —una combinación de prendas *vintage*, punk y ropa *skater* holgada— estaba evolucionando hacia (y desde) tiendas como A.P.C., Daryl K, Betsey Johnson, Urban Outfitters y Liquid Sky, la tienda de cultura rave en la que Chloë Sevigny trabajó durante una temporada. Estaba el gran mercado de pulgas de la calle Veintitrés en Chelsea y, por supuesto, Canal Jean en Broadway, donde en la actualidad uno puede encontrar un enorme Uniqlo. Aparte de Patricia Field en la calle Ocho, el núcleo original donde los modernos iban de compras era el East Village, con sus desperdigadas tiendas *vintage*.

En una época en que la ropa de *skater* holgada, de aspecto descuidado e inspiración grunge era una tendencia predominante, Daisy y yo siempre andábamos buscando un *look* más entallado, limpio e informal —tejanos Levi's con corte para botas y camisetas con escote redondo de estilo setentero, ropa vagamente inspirada por Brian Jones y Anita Pallenberg en la época del álbum *Exile on Main Street* o por Anna Karina, con el estilo que tenía en la película de Godard *Pierrot el loco*—. A través de Mike D de los Beastie Boys, trabamos amistad con los hermanos que llevaban la línea de ropa exclusivamente masculina X-LARGE, y uno de ellos le preguntó a Daisy, que entonces trabajaba en su tienda del East Village, si le interesaría crear una línea para chicas. Daisy a su vez me preguntó si yo querría colaborar con ella.

En lugar de ropa de *skater* holgada, Daisy y yo queríamos diseñar prendas entalladas que resultaran favorecedoras para cualquier tipo de cuerpo. Más tarde, alguien describió nuestro estilo entallado como «el *preppy*-tenis le da la bienvenida a la *skater cool*». Conseguir dicho estilo se convirtió en nuestra mayor dificultad porque las muestras no se confeccionaban en Nueva York, sino en Los Ángeles. La base de nuestra marca era su propio nombre, X-Girl, y el increíble diseño gráfico de Mike Mills. Como Daisy había pasado su adolescencia en Washington D. C., aportó una sensibilidad *preppy*, mientras que yo introduje el toque rockero, aunque Jean-Luc Godard y Françoise Hardy fueron nuestras

fuentes de inspiración comunes. Aunque Daisy es estilista, también es una entusiasta antropóloga social, y X-Girl empezó como un proyecto divertido e informal sin que ninguna de nosotras tuviera demasiada idea de lo que estábamos haciendo. Teníamos poco presupuesto y ningún control real sobre la producción, y al principio nuestra ropa quedaba o demasiado grande o demasiado pequeña.

Estaba embarazada de cuatro meses cuando llegó el primer envío. Las prendas eran minúsculas. Pero, de alguna manera, me las arreglé para embutirme en una falda y una camiseta para nuestro videoclip de «Bull in the Heather». En un principio, yo quería involucrar a los Knicks City Dancers para que parodiaran las típicas coreografías de la MTV, pero, en vez de ello, Kathleen Hanna hizo un cameo. Bikini Kill y otros grupos del movimiento riot grrrl seguían con su bloqueo a los medios de información, y el hecho de pedirle a Kathleen que apareciera en nuestro videoclip provenía de mi deseo perverso de que ella se infiltrara en el *mainstream*. De ese modo, la gente pudo verla también como la chica juguetona, traviesa y carismática que es —una mujer que controlaba la acción bailando a nuestro alrededor mientras nosotros permanecíamos tiesos en una pose rockera y nos limitábamos a tocar la canción —. Fue valiente por parte de Kathleen aparecer en un videoclip *mainstream* para la MTV y arriesgarse a ser criticada por la enorme comunidad que ella misma había creado.

Para la primera línea de X-Girl, Spike Jonze y su entonces novia y más tarde esposa Sofia Coppola tuvieron la idea de montar un desfile de moda de estilo guerrillero en la calle durante la Semana de la Moda. Embarazada de seis meses, no le estaba prestando atención a casi nada. Spike y Sofia buscaron las modelos y el lugar y se encargaron de la producción de todo el acto. Marc Jacobs iba a hacer su primer desfile tras dejar Perry Ellis, y el desfile de X-Girl tuvo lugar en

el SoHo justo después del de Marc. Muchas personas que habían ido a ver el desfile de Marc se quedaron a ver el nuestro.

Un par de días antes, fui a una reunión al loft de Daisy de la calle Crosby. Estaba tumbada en la cama de Daisy cuando sonó el teléfono. Daisy me lo pasó: era Thurston. Me dijo que tenía malas noticias. Lo primero que pensé fue que me diría que Mark Arm, el cantante de Mudhoney, había sufrido una sobredosis. Mark no tomaba drogas de manera regular, pero más de una vez había tenido una sobredosis, y yo temía que Thurston mencionaría el nombre de «Mark» y no procesé lo que me estaba diciendo… que Kurt se había pegado un tiro, que Kurt estaba muerto. Por supuesto, la noticia me dejó totalmente conmocionada, aunque no me sorprendió del todo.

Algún tiempo antes, había tenido lugar un incidente en Roma en el que Kurt había sufrido una sobredosis, pero nunca se esclarecieron los detalles. Sin embargo, estaba claro que Kurt había estado tomando un camino aún más oscuro y, tras conocer a Courtney, era solo cuestión de tiempo hasta que acabara autodestruyéndose del todo. Pero yo estaba destrozada y me sentía como si me estuviera moviendo a cámara lenta dentro de un sórdido sueño. Mi primer impulso fue salir a un mundo limpio y normal y hacer cosas normales, cotidianas. Recuerdo que caminé hasta la galería de Pat Hearn, donde mi buena amiga Jutta Koether estaba montando una exposición. Además de a otros artistas, Jutta me había pedido que contribuyera a su instalación —una exposición dentro de una exposición—. Contarle a Jutta lo que había pasado, pronunciar las palabras en voz alta, se me hizo muy extraño. Las palabras se quedaban muy cortas para transmitir la sensación de pérdida que todo el mundo, no solo yo, estaba viviendo.

La noche posterior a la muerte de Kurt, durante una ceremonia pública conmemorativa con velas, pusieron una grabación de Courtney leyendo en voz alta la nota de suicidio de Kurt. Mientras transcurría la vigilia, Courtney

apareció en persona y comenzó a repartir ropa de Kurt entre los fans. Fue como si estuviera dando los primeros pasos hacia su destino —una plataforma de fama e infamia—. Una semana después de la muerte de Kurt, Hole lanzó su álbum de debut en una *major*, *Live Through This*[62], el cual elevó a Courtney a un nuevo tipo de estrellato perverso. El momento no podía haber sido más oportuno.

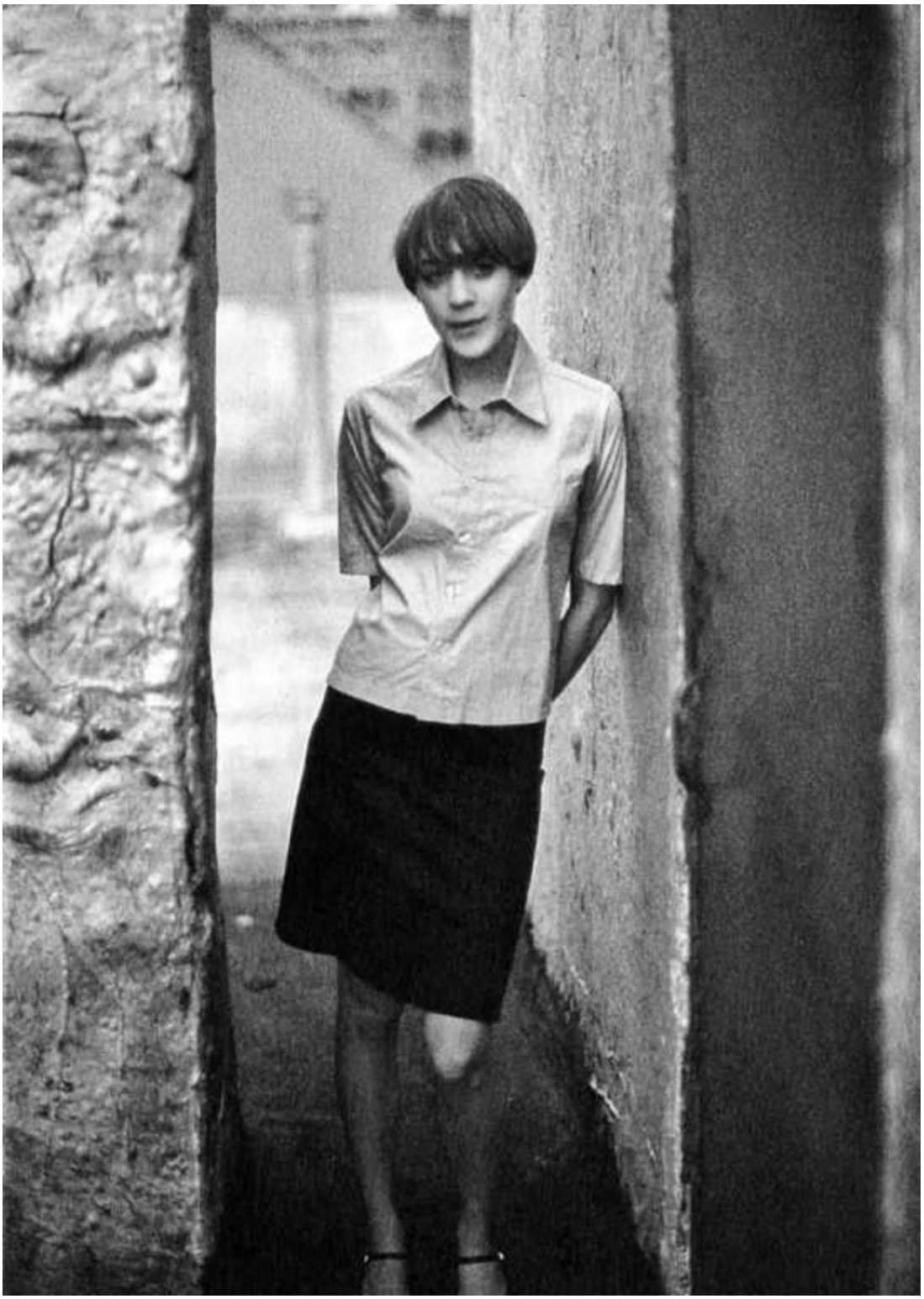
El luto público ya había comenzado, y me pareció traumático. Las camisetas de mal gusto con la cara de Kurt ocupaban las aceras de Nueva York, las canciones de Nirvana sonaban en todas las emisoras de radio. Mientras escribo esto, han pasado veinte años desde la muerte de Kurt. Coco cumplirá los veinte este verano. 1994, el año en que nació mi hija y el año en que murió Kurt, fue, posiblemente, el año más feliz de mi vida, aunque también fue agridulce, el más extremo de mi vida en lo que respecta a la alegría y a la tristeza.

Es curioso lo mucho que pienso en Kurt. Siempre fue tan proclive a la amabilidad, con su lado vulnerable, pasivo. Uno de los elementos de su autodestructividad fue elegir a Courtney para alienarse de todo el mundo que le rodeaba, al mismo tiempo que la fama le fue alienando de cualquier tipo de comunidad que pudiera tener.

Siempre recordaré también su menudez, su delgadez, su apariencia frágil, como de hombre viejo, con aquellos ojos grandes, iluminados, inocentes, infantiles, como platos, como planetas anillados. Sin embargo, en el escenario era valiente y algo aún más temible. Existe un punto en que la valentía se transforma en autoaniquilación, y él estaba muy familiarizado con ese espacio. La mayoría de la gente que vio en directo a Nirvana jamás había presenciado aquel grado de autolesión en nadie, cuando se abalanzaba sobre la batería como si estuviera en una danza de la muerte negociada en privado.

Hace unos años, Frances vino a vernos tocar en el Hollywood Bowl y después vino al *backstage*. Parecía tan dulce… Le dimos algunas fotos viejas de

ella con su padre de cuando era pequeña. Siempre me preguntaré por ella, por cómo le va.



35

EL DESFILE GUERRILLERO DE X-GIRL que tuvo lugar en una acera fue un éxito en tanto que se consiguió llevarlo a cabo. Existe un vídeo documental de aquel día en internet, al cual la gente, todavía hoy, sigue haciendo referencia de vez en cuando. En él se puede ver a Francis Ford Coppola, quien solo me conoce en lo referente a X-Girl y quien, naturalmente, está orgulloso de su hija Sofia y del desfile que acaba de organizar.

A lo largo de mi embarazo, hice muchas sesiones de fotos para X-Girl. Tumbada encima de un neumático. De pie, embarazada de siete meses, sobre una mesa de picnic medio podrida que se tambaleaba sosteniendo un paraguas. (A esta me negué.) Al principio de Free Kitten, mi grupo con Julie Cafritz, Mark Ibold y Yoshimi, recuerdo que me hicieron una amniocentesis y que me tomé el resto del día libre. Cuando estaba embarazada de ocho meses y medio, Sonic Youth aparecimos en el programa de televisión *Late Night with David Letterman*. La máquina nunca se detenía, aunque lo que yo realmente quería hacer era descansar todo el tiempo, en parte porque tenía un tumor fibroide que aumentó de tamaño con el embarazo.

Cuando nació Coco, me tomé muy poco tiempo libre. Siempre había alguna cosa pequeña que hacer, y aunque los artistas nunca están realmente de vacaciones, pueden disfrutar del tiempo libre sin la presión de «tener que divertirse». No es que estén evadiéndose exactamente, solo cambiando el foco

de atención. Y, entonces, ya llegó lo siguiente, en este caso, un desfile de moda en Tokio.

Alguien nos había pedido que montáramos un desfile de X-Girl justo antes de un concierto de Beastie Boys. Daisy no quería ir, así que Sofia Coppola se ofreció voluntaria. Coco tenía entonces cinco meses, y Thurston vino con nosotras. Llegamos a Tokio cansados y con *jet lag*, pero, a pesar de ello, Sofia y yo salimos a la calle para reclutar chicas para el desfile. Mi amiga Yoshimi también nos echó una mano, y Adam Yauch de los Beastie Boys conocía a una chica norteamericana que trabajaba de modelo en Tokio que nos ayudó a reunir a algunas de sus amigas. Recuerdo estar paseando por unos grandes almacenes con Adam y Coco. Adam era un encanto, y me sorprendió que quisiera venir con nosotras en vez de ir corriendo de un lado para otro de compras como todos los demás. Le compró un sombrero con orejas de conejo a Coco, y Spike le tomó una foto con él puesto.

A través de la recepción de nuestro hotel, me las arreglé para conseguir una niñera, una mujer mayor que no hablaba ni una palabra de inglés. Fuimos todos en coche a la sala de conciertos, que estaba a una hora de Tokio. Mientras Sofia y yo vestíamos a las modelos, recuerdo ver a la mujer japonesa mirando hacia Coco, que se había quedado dormida, sin quitarle el ojo de encima. En cierto momento, incluso empezó a quitarme unos hilos que se me habían quedado pegados en la parte de atrás de la camisa. Aquello hizo que deseara llevarme aquella mujer a mi casa y pedirle que se ocupara de toda la familia.

De algún modo conseguimos sacar adelante el desfile, pero cuando miro fotos de Sofia y de mí de aquel fin de semana, me parece imposible que no tenga ojeras. Estaba agotada a causa del *jet lag*, seguía dando pecho y tenía un bebé que no había pegado ojo en toda la noche. También tuvimos que atender a la prensa, y todo el mundo preguntó variaciones de las mismas preguntas: «¿Cómo

empezó X-Girl? ¿Qué significa el nombre? ¿Qué se siente siendo madre en el mundo el rock?».

Para nuestra siguiente colección de ropa, en lugar de una presentación en directo, Daisy y yo decidimos hacer una película de imitación godardiana cargada de irónicas referencias marxistas para presentársela a los editores de las revistas de moda. Chloë Sevigny, Rita Ackermann y una amiga de Daisy, Pumpkin Wentzel, representaron los papeles principales. Phil Morrison y su coguionista escribieron el guión y la dirigieron. Phil llevó a cabo un trabajo increíble, puesto que plasmó todo lo que queríamos transmitir y mucho más. La película era fantástica y aún perdura en su encarnación youtubesca. Llegamos incluso a tener una tienda X-Girl en la calle Lafayette frente a Liquid Sky, donde Chloë seguía trabajando, una ubicación conveniente tanto para ir desde el loft de Daisy en la calle Crosby como desde nuestro piso. Aunque también era inconveniente, porque si la producción de X-Girl se retrasaba o la cagábamos en alguna otra cosa, nos daba vergüenza pasar por delante.

Daisy se ocupaba del día a día del negocio, y contratamos a alguien para que se hiciera cargo de la tienda y esbozara nuestras ideas. Daisy llevaba la mayor carga, y a la larga ambas pensamos que X-Girl había hado todo lo que podía dar de sí. Vendimos la empresa a una compañía japonesa y, al hacerlo, conseguimos ganar algo de dinero. Después de aquello, pudimos volver a caminar por la calle Lafayette con la cabeza bien alta.

Asumimos que, como reliquia de su tiempo, X-Girl moriría, pero no lo ha hecho, y la marca todavía existe en Japón. Se hace raro cuando vendes un nombre o una marca y esta ya no tiene nada que ver con el original ni contigo. De alguna manera, X-Girl me dio mucha más notoriedad de lo que lo hizo nunca Sonic Youth.

36
WASHING MACHINE: «LITTLE TROUBLE GIRL »

COCO HAYLEY GORDON MOORE, nacida el primero de julio de 1994. Efectivamente, ella cambió nuestras vidas, y no hay nadie en el mundo que me importe más. Pero el grupo siguió tocando…

Cuando Coco tenía dos meses, Thurston y yo volamos a Los Ángeles para grabar un videoclip de nuestra versión de la canción «Superstar» de los Carpenters, filmado por Lance Accord —que trajo un micrófono dorado que, en mi opinión, fue la clave del vídeo— y dirigido por Dave Markey. Me encantó cómo la cantó Thurston, y la producción en general quedó preciosa. («Superstar» contiene algunos de los mejores versos de la historia.) Yo aún me sentía pesada por los kilos que había ganado durante el embarazo y, como pude, conseguí enfundarme en un enorme vestido de baile de graduación de terciopelo rojo. Viajar a California con un bebé de dos meses era una cosa más de «madre primeriza» de la que preocuparme; ¡que se te derrame la leche materna durante la filmación de un videoclip no es demasiado rockero!

Entonces, en la primavera de 1995, cuando Coco tenía diez meses, volamos todos a Memphis para grabar nuestro nuevo álbum.

Como teníamos la sensación de que, como grupo, ya teníamos demasiada historia, quisimos cambiar el nombre «Sonic Youth» por «Washing Machine». A la gente siempre le gusta descubrir algo nuevo, y ya llevábamos un tiempo activos, además de que «Washing Machine» nos parecía un buen nombre «indie». Naturalmente, nuestra discográfica pensó que estábamos chalados, así que, en vez de ello, lo usamos como título para el nuevo álbum. Estampamos camisetas con el título antes de acabar el disco. Dos niños adorables de trece años, que vinieron a uno de nuestros conciertos con su padre, las llevaban puestas y yo les tomé una foto, pues pensé que quedaría fantástica como portada del álbum. Lamentablemente, cuando llegó el momento, no sabíamos sus nombres ni cómo ponernos en contacto con ellos, así que, por motivos legales, ¡tuvimos que cortarles la cabeza!

Recuerdo que hacía una temperatura agradable en Memphis y que estaba todo verde y que fuimos a buscar bocadillos de carne de cerdo hecha a la barbacoa una infinidad de veces a Payne's, un edificio con contraventanas que amenazaba ruina con dos viejos Jaguar aparcados enfrente. El domingo de Resurrección fuimos a la iglesia de Al Green y una noche fuimos a un antro en medio de un campo de maíz donde tenían una gramola y en el que servían licores destilados ilegalmente y las paredes estaban cubiertas de unos cuadros increíbles de terciopelo negro de Michael Jackson y de otras celebridades y héroes populares afroamericanos. Maurice Menares nos acompañó para ayudarnos a cuidar de Coco, y aún tengo una foto muy buena de Coco encaramada a la mesa de mezclas del estudio. Una tarde, Maurice y yo llevamos a Coco al zoo de Memphis. Era, sin duda alguna, el zoo más deprimente en el que hubiera estado en toda mi vida. Apenas había vegetación ni, en realidad, animales, lo cual, por lo menos para los animales, era probablemente algo bueno. Es posible que Coco no lo recuerde, pero ha estado en más zoos y

acuarios de todo el mundo que cualquier otro niño, aunque sus lugares preferidos de siempre han sido los hoteles.

El hecho de tener a Coco me hizo pensar nuevamente en las Shangri-Las, en sus canciones sobreactuadas sobre temas macabros y relaciones enfermizas. «Little Trouble Girl» fue mi principal homenaje al estilo medio cantado, medio hablado de las Shangri-Las.

En aquella época, estaba leyendo un libro titulado *La revolución en las relaciones madre-hija* sobre la primera ola de feminismo de los años setenta. Trata de cómo el feminismo no logra abordar la relación entre madres e hijas porque hace hincapié en el hecho de huir del hogar. No lo acabé —¿quién tiene el tiempo o la energía para leer cuando se es madre primeriza?—, pero recuerdo que el libro hablaba de la presión por agradar y ser perfecta en la que toda mujer cae y que luego traslada a su hija. Nunca nada es lo suficientemente bueno. Ninguna mujer puede escapar de lo que debe hacer. Nadie puede serlo todo a la vez: madre, buena compañera, amante, además de tener que competir en su puesto de trabajo. «Little Trouble Girl» habla de querer ser vista por lo que una realmente es, de ser capaz de expresar esas partes de una misma que no son de «chica buena», pero que son igual de reales y verdaderas.

Si quieres
Yo seré
La que siempre es buena
Y también me querrás
Pero nunca sabrás
Cómo me siento por dentro
Que soy muy mala
Una niñita problemática[63].

Le pedí a Kim Deal de los Pixies que cantara la parte melódica. ¿Por qué? ¡Porque yo no podía! Su voz era perfecta para la canción.

El videoclip, dirigido por Mark Romanek y filmado por Harris Savides, supuso la primera vez que el grupo aceptaba la idea de otra persona sin que se nos ocurriera a nosotros. Más adelante, trabajé con Harris Savides en *Last Days*, la película de Gus Van Sant sobre Kurt. Harris era un hombre encantador con un talento increíble que tristemente murió hace un par de años. La primera vez que me separé de Coco fue para la filmación del videoclip de «Little Trouble Girl» y recuerdo que me dejé llevar por el pánico cuando el rodaje se prolongó e hizo que perdiera el último avión de vuelta a Nueva York, donde Thurston estaba cuidando de ella.

Al mismo tiempo, me encantó estar con Kim Deal y, cuando vuelvo a ver el vídeo, mi parte preferida es cuando salimos las dos espectaculares cantando juntas. Tal vez uno lo vea todo siempre mejor pasados veinte años. Cuando Kim se presentó en Memphis para grabar la canción, le pidió al ingeniero de sonido que la hiciera sonar en la sala grande y la cantó sin auriculares. Tanto entonces como ahora, el tono de la voz de Kim es tan dulce —como el sonido cuando uno dice «dulce», una suavidad, un volumen que merma— que es pop en estado puro.

Washing Machine es uno mis discos preferidos en cuanto a sonido, y las grabaciones de «Washing Machine» y «The Diamond Sea» fueron divertidas. La última la hicimos de un tirón y, más tarde, cuando Sonic Youth nos fuimos de gira, primero con R.E.M. y luego con el festival Lollapalooza, Spike montó un vídeo con tomas de distintas interpretaciones de la canción en directo.

Cuando comenzamos la gira con R.E.M., Coco acababa de aprender a caminar, y cuando fuimos a tocar a Kansas, Thurston, Michael Stipe y yo salimos de la ciudad para visitar a William Burroughs. Recuerdo que William empezó a preguntarle a Michael sobre Kurt: «¿Y lo de aquel chico?», dijo. «Qué

triste…» Michael, un tanto incómodo, nos dejó responder a Thurston y a mí, puesto que habíamos tenido más relación con Kurt y Nirvana.

Para la gira del Lollapalooza, fuimos todos en un autocar con una cuna portátil sujetada con correas en la parte de atrás, en la que Coco se quedaba dormida con el tremendo rugido del motor. Dormía fantásticamente bien en el autocar. La primera noche tocamos en el anfiteatro Gorge, en el estado de Washington. Aquella noche, éramos, extraoficialmente, los cabezas de cartel junto con Hole, y también tocaron un montón de amigos nuestros: Pavement, Beck, Jesus Lizard, Cypress Hill, Elastica, Mike Watt, Superchunk y Yo La Tengo. Fue la noche en la que Courtney se acercó a Kathleen Hanna y le pegó un puñetazo en la cara. Aquello marcó la tónica del resto de la gira, y Courtney se convirtió en alguien a quien evitar e ignorar, incluso más que antes.

37
FREE
KITTEN

JULIE CAFRITZ ES UNA DE LAS PERSONAS más divertidas que conozco, aunque no goza del reconocimiento que se merece como «chica» guitarrista indie y cantante divina. Hace años, cuando Julie y yo nos conocimos, su grupo, Pussy Galore, acababa de instalarse en Nueva York y buscaba un batería. Yo le presenté a Bob Bert, que acababa de dejar Sonic Youth y parecía perfecto para ellos. Recuerdo que Julie y su compañero de grupo Jon Spencer daban un poco de miedo, vestidos completamente de negro y haciendo gala de una actitud un poco chunga. Pero tanto a Thurston como a mí nos encantaba su EP *Sugarshit Sharp*, así como su reputación de ser unos washingtonianos políticamente incorrectos y radicales que menospreciaban la subcultura *straight edge* del hardcore, que pedía a sus seguidores que no bebieran alcohol, no fumaran, no se drogaran, no fueran sexualmente promiscuos e, incluso, que no tomaran café. No era una cuestión de puritanismo. El *straight edge* pedía a sus discípulos que tomaran el control de sus vidas, en lugar de ser ciegos consumidores, y que no se dejaran convencer de que el alcohol y las drogas eran algo moderno, ya que, de hecho, eran los instrumentos de diversión de la generación anterior. Julie resultó ser sorprendentemente simpática, y nos hicimos amigas.

Al contrario de lo que algunos creían, no empezamos Free Kitten como un grupo de broma para burlarnos de la escena del CBGB de noise experimental, free noise y jazz en la que la gente improvisaba música abstracta durante intervalos de tiempo muy largos. A pesar de algunas cosas muy buenas como John Zorn y el saxofonista callejero de jazz Charles Gayle, que tocaba con Thurston y otros músicos de la escena del East Village, teníamos la impresión de que los hombres no siempre sabían cuándo parar. Nos inspiraba más el dúo de rock alternativo Royal Trux. En aquel entonces, Royal Trux —integrado por Neil Hagerty y Jennifer Herrema— estaban dando muchos conciertos por toda Nueva York, y cada uno era completamente diferente del anterior. Royal Trux era fanfarronería rock perfeccionada con un mínimo esfuerzo, y, aunque iban colocados todo el tiempo, el efecto era a la vez increíble y misterioso. Además, Free Kitten fue también una excusa para que Julie y yo pudiéramos vernos y hacer algo juntas.

Nadie pareció entendernos cuando sacamos nuestro primer EP. Las críticas podrían resumirse en: «¿De verdad? ¿No pueden hacer nada más que eso? ¿Están fingiendo ser malas músicas?». Más adelante, Mark Ibold y Yoshimi se sumaron a Free Kitten. Ambos son unos instrumentistas increíbles y nos caían bien a Julie y a mí. Jamás tuvimos muy claro el papel de Mark, así que le dejábamos elegir lo que quisiera tocar y hacíamos venir a Yoshimi en avión, nos inventábamos las canciones en el estudio y luego añadíamos las partes vocales antes de mezclarlas. Antes de salir de gira, Julie y yo nos teníamos que volver a aprender las letras.

Coco tenía siete meses cuando hicimos nuestra primera gira de dos semanas por Inglaterra. De nuevo, no fue fácil a causa del *jet lag* y por tener que dar el pecho, pero Thurston nos acompañó para ocuparse de Coco. De todos modos, tampoco se lo habría perdido. Siempre me apoyó mucho en todo lo que hice dentro y fuera del grupo, y eso era algo que me encantaba de él, su generosidad.

En el plano creativo, nunca tuve la sensación de estar compitiendo con él. También era protector. En una ocasión, estábamos dando un concierto en Suiza y un tipo me incordió mientras estaba tocando y Thurston se cabreó tanto que le lanzó una botella. Recuerdo que más tarde alguien me dijo: «Si hubieras sido Poison Ivy de los Cramps, a ese tío le hubieras hundido el zapato de tacón con clavos en la cabeza».

Ahora ni siquiera os puedo describir cómo sonaban los discos de Free Kitten. Nuestro único objetivo era hacerlos y sacarlos sin pensar demasiado en qué estábamos haciendo. Más que nada, yo quería que Julie tuviera una vía de escape musical y que volviera a escribir canciones. Dicho esto, tocar en dos grupos cuando eres madre primeriza representa mucho trabajo. Naturalmente, Sonic Youth era prioritario, y Yoshimi estaba hasta arriba de trabajo con su propio grupo, Boredoms. Mark seguía tocando en Pavement, así que Julie y yo hacíamos lo que podíamos, intentando que Free Kitten nos siguiera divirtiendo con la esperanza de que se aguantara por su propio pie y también de que nos tomaran en serio. Siempre resulta difícil hacer algo fuera de un contexto familiar. «¿Qué es lo que estáis haciendo exactamente?», quería saber todo el mundo. «¿Es un supergrupo, un proyecto paralelo, una broma privada?»

En 1993, Free Kitten tocó en el escenario pequeño del Lollapalooza. Hacía calor y había mucho polvo, y oíamos a Rage Against the Machine bramando al mismo tiempo en el escenario grande. Como parte de nuestra postura antirock, Julie y yo llevábamos puestos vestidos sueltos rollo ama de casa y deportivas Pro-Keds y sudamos la gota gorda bajo aquel calor que superaba los treinta y dos grados.

En la escuela secundaria, Coco comenzó su propio grupo, Big Nils. En las contadas ocasiones en las que oigo una canción de Free Kitten en alguna parte, normalmente no la reconozco. Pienso: «Eh, ¿quién es? ¿Coco?», y entonces me doy cuenta: «Ah, sí, vale». Es una sensación de lo más extraña, redescubrirse a

una misma y, si ha pasado el tiempo suficiente, escucharlo sin detestarlo. Es parecido a mirar fotos antiguas de ti misma y darte cuenta de que, en el fondo, estabas bastante bien. Hace poco me encontré con una foto que mi viejo amigo Felipe había sacado la primera vez que él y yo habíamos ido a Nueva York durante unas vacaciones mientras estudiábamos en la universidad en Toronto. Estoy en el metro con un fondo de grafitis: tengo el pelo negro, mi abrigo —antaño de mi madre— estaba pasado de moda y yo parezco aturdida. Leyendo la novela de Rachel Kushner *Los lanzallamas*, me sentí identificada con la sensación de ser joven en Nueva York, de vivir el mundo del arte desde fuera, y aquella foto resume aquella incertidumbre, y aquella época, con exactitud. Me encanta.

38

HACIA FINALES DE LOS AÑOS NOVENTA, la escena musical experimental underground había proliferado, en parte, gracias a internet. Después de Nirvana, la música para el gran público había caído en picado hasta su nivel de sosez habitual, y la etiqueta «grunge» era tan solo otra manera más de promocionar la aburrida música rock de los grupos grandes. Aun así, el underground estaba vivo y crecía. La música se estaba volviendo a poner interesante gracias a formaciones noise como Wolf Eyes y Lightning Bolt, y estaban empezando a aparecer muchas mujeres en lo que antiguamente había sido una escena de coleccionistas de discos exclusivamente masculina. Cuando Sonic Youth tocó en Detroit, un trío llamado Universal Indians nos teloneó, y una chica del grupo estuvo rasgueando su guitarra con una piedra grande; fue uno de los gestos más sexis que haya visto nunca en el mundo de la música.

Tomamos parte del dinero que habíamos ganado en Lollapalooza con Sonic Youth y nos montamos nuestro propio estudio en la calle Murray. Alrededor de aquella época, comenzamos a sacar nuestra música en nuestro propio sello, Sonic Youth Records o SYR. Nuestro objetivo era publicar música menos comercial y más experimental que no tuviéramos que promocionar. Yo estaba escuchando mucho a Brigitte Fontaine, la cantante francesa de los años sesenta y setenta, y en cierto momento acabamos colaborando en su nuevo disco con su compañero Areski Belkacem. La canción de Sonic Youth «Contre le Sexisme»

está inspirada en ella. Aquel fue el principio de la implicación musical de Jim O'Rourke en Sonic Youth. Jim tocó en nuestro álbum *Goodbye 20th Century*, un proyecto encabezado por mi viejo amigo de la infancia Willie Winant, quien nos guió con las partituras, que pueden resultar bastante abstractas.

Mientras grabábamos *A Thousand Leaves*, mi padre falleció tras haber contraído una neumonía en una residencia de ancianos. Aún me siento triste cada vez que me viene a la cabeza. A pesar de que podía ser uno de esos «padres distantes», como muchos hombres de su generación, siempre fue amable y comprensivo, un alma muy gentil. No estuve a su lado cuando murió, y es algo que lamento mucho. Cuando llegué a Los Ángeles, él ya se había ido. Incluso a día de hoy, tengo una actitud protectora hacia él. Se trata de un impulso derivado de mi sentimiento de culpa, así como mi patrón con los hombres, empezando con Keller y acabando con Thurston.

EN UNA OCASIÓN, UN AMIGO MÍO describió Cannes como una gigantesca tienda de regalos, pero, al estar en Francia, junto a un precioso mar azul, es más que eso; es la cumbre de la vistosidad, el lugar en el que se inventó la alfombra roja. Subir las escaleras que conducen al Grand Palais —como si fuera el mayor logro que alguien pudiera alcanzar— es tan bueno como dicen.

En 2005, Thurston y yo estuvimos en Cannes para la proyección de *Last Days*, la película de Gus Van Sant basada en el misterioso final de la vida de Kurt. Durante los diez años posteriores a la muerte de Kurt, ni Thurston ni yo habíamos concedido ninguna entrevista sobre él. Ahora, de repente, en los dos días anteriores a la proyección, estábamos dando muchas, entre cócteles y cenas de gala. Thurston participó en la producción como asesor para asegurarse de que Gus entendiera las partes musicales, así como para supervisar a la estrella de la película, Michael Pitt.

Fue una sorpresa para mí que Gus me llamara y me pidiera que interpretara un personaje. Mi papel era un breve cameo —hice de ejecutiva empática de una discográfica, si es que tal cosa puede existir—, pero también era el único momento en el que Michael Pitt interactuaba con alguien en la película. Antes de filmarla, Gus me habló de la escena y me preguntó qué iba a decir. Basé mi personaje en Rosemary Carroll, la abogada de Courtney y la esposa de Danny Goldbert, el director de la agencia que nos representaba a ambas. Rosemary es una mujer excéntrica y poco convencional que anteriormente había estado casada con el poeta Jim Carroll.

Repasamos el diálogo improvisado varias veces y lo filmamos más de una. Al final de cada toma, Gus lanzaba alguna pequeña sugerencia, como: «Hazlo más corto». Michael Pitt guardaba un parecido increíble con Kurt, aunque cuando lo tuve enfrente, su altura me dejó de piedra al recordar la pequeñez de Kurt, la fragilidad en contraste con la explosividad.

Participé en la película porque confiaba en que Gus haría algo interesante, y así fue. En general, fue una experiencia positiva y sin mayores dificultades que me mal acostumbró a querer tener otras experiencias cinematográficas, puesto que, al fin y al cabo, he trabajado solo con los mejores —¡Gus, Olivier Assayas y Todd Haynes! ¡Ja, ja!—. Siempre me había parecido que podría tener cierta habilidad natural para la interpretación, puesto que conecta con un extraño sentido tridimensional que he tenido desde siempre, por el cual soy capaz de moverme sobre un escenario sin mirar y saber en todo momento dónde está el público o, en este caso, la cámara. Cuando escribo letras, a veces simulo ser otra persona, un personaje, trato de ponerme en su piel o en su situación, a la vez que me sirvo de emociones de la vida real que he experimentado yo misma, como lo hice con «The Sprawl» y «Pacific Coast Highway». El cine siempre me ha servido de inspiración, ya sea para las letras o para ideas relacionadas con la moda, y además me puedo pasar horas mirando películas. No creo que nunca pueda llegar a ser una gran actriz, pero tal vez aporto algo diferente, extraño, nuevo.

Cuando llegamos a las escaleras del Grand Palais, comenzó a sonar una canción de un siete pulgadas que Thurston y yo habíamos hecho bajo el nombre Mirror/Dash —una canción lo-fi, íntima, melancólica—, y me alucinó que la pusieran en un acontecimiento tan público y glorificado como el festival de cine de Cannes.

Subir esas escaleras conlleva una compleja coreografía que se repite una y otra vez con cada película que consigue llegar al Grand Palais. Ambos lados de las escaleras están flanqueados por unos guardias que van armados —no es broma—. Los miembros del reparto nos cogimos del brazo y formamos una fila. Asia Argento, Gus, Michael, la novia de Michael —Jamie— y yo subimos unos cuantos escalones juntos. Hicimos una pausa. Avanzamos unos cuantos peldaños más e hicimos una nueva pausa. Supongo que aquello se hacía para

añadir aún más ceremonia y ritual a la pompa, a la constelación de flashes. Aunque parezca mentira, fue una experiencia relajante, sobre todo por la luz crepuscular del sol. Sinceramente, fue uno los momentos más destacados de mi carrera.

Al mismo tiempo, durante una época en la que me había acostumbrado a desviar la mirada de los aspectos más burdamente comerciales del legado de Kurt —grabaciones pirata, dibujos en las aceras, camisetas, pósteres, portadas de revistas—, me encontraba dentro de una película que se había valido de la licencia poética para retratar los últimos días de Kurt. Sabía que habría quienes la aborrecerían, sobre todo los fans más apasionados que querían una interpretación más literal, menos abstracta o sórdida. Yo nunca había querido explotar mi amistad o afinidad con Kurt e, incluso en su muerte, quise protegerle, razón por la que me siento rara escribiendo lo que he escrito en este libro. Pero, como he mencionado antes, pienso en Kurt con bastante frecuencia. Como pasa con mucha gente que muere de forma violenta, y demasiado joven, nunca hay una resolución ni una conclusión. Kurt sigue moviéndose dentro de mí, y fuera también, a través de su música.

40
MURRAY STREET...
Y MÁS ALLÁ

EN ESTA ÉPOCA, nuestro estudio oficial estaba en la calle Murray, y Jim O'Rourke ya tocaba oficialmente con nosotros y nos ayudaba a diseñar y hacer las mezclas de los discos. En Murray Street, pasé a tocar la guitarra con mayor frecuencia de lo que lo había hecho hasta entonces. Fue fantástico que Jim tocara el bajo —era un bajista mucho más capacitado que yo—, y aquel hecho alteró automáticamente el proceso de composición de las canciones. Posiblemente también fue más divertido para Steve poder tocar la batería junto a alguien menos minimalista que yo.

En Nueva York, todo el mundo tiene su propia historia sobre el 11 de septiembre. En aquel entonces, Jim prácticamente vivía en el estudio de la calle Murray, que estaba a tan solo un par de manzanas de las Torres Gemelas. Yo me encontraba en nuestro piso de la calle Lafayette preparándome para viajar a París, donde iba a tocar en una fiesta organizada por Gap con un cuarteto de improvisación del que formaba parte. Teníamos que tomar el vuelo aquella noche. Thurston estaba con Coco en casa, en Northampton. La noche anterior, yo había asistido a una megafiesta de Marc Jacobs en uno de los muelles cerca de la West Side Highway que se celebró después de su desfile en la Semana de la

Moda. Marc estaba lanzando su primera línea de perfume, y miles de gardenias blancas formaban un arco de entrada a la fiesta, que parecía estar completamente a oscuras en comparación con las centelleantes luces del muelle. Hacía poco que había llovido, y mis zapatos de tacón alto se hundían todo el tiempo en el suelo blando de gravilla. Fue un momento en el mundo de la moda de lo más decadente y desmesurado, pero, aun así, fue precioso.

A la mañana siguiente, Daisy me llamó y me dijo que encendiera el televisor porque un avión acababa de chocar contra el World Trade Center. El marido de Daisy, Rob, trabajaba en un edificio frente a las torres, pero todavía no había salido de casa para ir a la oficina. Llamé a Jim y le dije que se fuera del estudio, y entonces llamé a Thurston. Jim no sabía nada, pero me dijo que se estaba empezando a acumular el polvo porque las ventanas estaban abiertas. Me era muy difícil —como le pasó a todo el mundo— encontrarle algún sentido a lo que estaba sucediendo. Yo no tenía ni televisor ni radio, pero el teléfono funcionaba, por lo menos al principio. Cuando se estrelló el segundo avión, había muchas interferencias en la línea telefónica, y cuando llamé a Thurston por segunda vez, no pude establecer contacto con él, pero finalmente convencí a Jim de que viniera a nuestro piso. Mientras Jim abandonaba la calle Murray, la segunda torre se estaba desplomando y la gente estaba saltando por las ventanas. Lee, su mujer Leah y sus hijos, que vivían más abajo, también se presentaron en nuestro piso. Debajo de nosotros, literalmente fuera de nuestra puerta, habían levantado barreras en las calles Houston y Lafayette, y la policía no dejaba pasar a nadie que quisiera ir más al sur de Houston sin identificarse y demostrar que residían allí.

Fue un día aterrador, surrealista. La gente —modelos que se habían quedado en tierra, gente que había venido a la ciudad para la Semana de la Moda— deambulaba conmocionada por NoLIta y el SoHo. Jim llegó al fin, completamente traumatizado. Aquella noche dormimos todos allí.

A la mañana siguiente, recuerdo que caminé por la calle Bleecker para ir al piso de Daisy y de Rob. Las calles estaban desiertas. Me puse muy sentimental pensando en Nueva York cuando miré hacia el lugar donde antes se habían alzado las torres y me encontré con un gran vacío. Parecía que hubiera llegado el final. Los cinco, Daisy, Rob, sus dos hijos y yo, nos dirigimos hacia la parte alta de la isla, sin saber por qué calles podíamos circular ni en qué calles había barreras. Tanto la East Side Highway al este de Manhattan como la West Side Highway al oeste estaban cerradas. Aquel día, Daisy y Rob llevaron a sus dos hijos a Northampton, y les pedí que me llevaran con ellos. Aquello marcó el punto y final de su relación con Nueva York. Lee y su familia se marcharon a Long Island. Jim consiguió que alguien le llevara a Northampton más tarde.

Durante la semana posterior, ocho personas de Nueva York se alojaron en nuestra casa. Jim se quedó un mes allí. Estaba demasiado afectado para regresar. Yo todavía lo estaba —¿quién no?—. Cada mañana me levantaba temprano y ponía la CNN solo para asegurarme de que no había ocurrido nada más. También me despertaba en medio de la noche. Este sigue siendo mi patrón de sueño. Sonic Youth tardamos un tiempo en ser capaces de volver al estudio y, cuando lo hicimos, tuvimos que obtener una autorización para atravesar la calle Chambers. Más tarde descubrí que la mayor parte de la electricidad que se consumía en el distrito financiero del *downtown* pasaba justo por debajo de la calle Murray y que las colisiones de los aviones habían frito nuestra mesa de mezclas. La propia calle Murray estaba vallada con telas metálicas a ambos lados de la acera y, durante meses, fue una enorme grieta cuyas aceras y calzada eran mojadas con regularidad para disolver el polvo que aún impregnaba el aire. «¿Lo harán para eliminar el polvo de todas las personas que fallecieron en las torres?», pensaba continuamente.

No se podía hacer otra cosa que volver al trabajo. A pesar de las circunstancias bajo las que lo grabamos, el álbum *Murray Street*, que contiene la

canción de nueve minutos «Sympathy for the Strawberry», sigue siendo uno de mis preferidos. Recuerdo que fue muy estimulante tener que idear partes vocales para grandes secciones de música abstracta. Como cantante «no cantante», probablemente fuera más sencillo para mí de lo que lo hubiera sido para una cantante más convencional, pero tendía a escribir letras que yo pudiera cantar y, cada vez más a menudo, optaba por la emotividad. Jim abordaba el proceso de las mezclas de una manera más natural y no intentó que yo sonara como una cantante.

Sonic Nurse, el siguiente discó que sacó Sonic Youth, también lo grabamos con Jim. La canción «Pattern Recognition» estaba basada en un libro de William Gibson que había leído y me había gustado. No era uno de sus títulos de ciencia ficción, sino una novela de intriga ambientada en un presente sumamente contemporáneo sobre una mujer que es una «*cool hunter*» —un término para describir a una persona que es contratada por empresas con el fin de descubrir tendencias para las marcas que me parecía increíble—. «Pattern Recognition» era una de mis canciones preferidas para tocar en directo, una canción sensual con numerosos movimientos que te transportaban a muchos lugares. También me encantaba cantar «I Love You Golden Blue», a pesar de que a menudo estaba al borde del llanto cuando lo hacía. Se trata de una canción sobre alguien que cree que no puede mostrarse tal y como es ante el mundo. Creyendo que no puede sino destruir a la gente que le importa, evita cualquier tipo de intimidad. Está bloqueado. No podía evitar pensar que aquello era cierto en el caso de muchos de los hombres-niño que había conocido en la vida.

Después de que Jim dejara el grupo y se fuera a vivir a Japón, comenzamos a trabajar con John Agnello en nuestro álbum *Rather Ripped*, el último de nuestra trilogía. John aportó un sonido más grande y conciso al grupo —no mejor, solo diferente—. Tras años de querer hacer las mezclas nosotros mismos, fue un alivio tener primero a Jim y luego a John entre nosotros. Para entonces, Mark

Ibold había empezado a tocar el bajo con nosotros a tiempo completo. «Jams Run Free» de *Rather Ripped* era una canción mucho más natural para mi voz. Con Mark al bajo, me sentía libre dando vueltas en el centro del escenario, y se convirtió en una de mis canciones preferidas para cantar en directo. Podía girar tan rápido que todo se desdibujaba, las luces y los sonidos colisionaban y se rompían en mil pedazos. Se trata de un punto en el que pierdes la noción del cuerpo y te sientes llevada totalmente por la música, un momento que hace que todas las cosas pesadas, el cansancio y el aburrimiento de las giras valgan la pena.

Para nuestro siguiente álbum, Thurston escogió el título *The Eternal*. Tal vez sabía que sería nuestro último disco como grupo. «Massage the History» fue la única canción que escribí sobre nuestra relación. La escribí antes de descubrir cuál era el origen de la nube oscura que perseguía a Thurston, aunque ya la había presentido.

41

EN CIERTO MOMENTO, a finales de la treintena, había empezado a fijarme en los bebés. Bebés en la acera, en carritos, a hombros de sus padres. El problema era que nunca podía sacar en claro cuándo podría ser el mejor momento para comenzar una familia. La vida de Thurston y mía como pareja, y como grupo,

se centraba en componer, grabar, atender a la prensa y salir de gira sin parar. Aun así, una vez la idea se hubo instalado en mi cabeza, fue difícil sacármela de allí.

Como siempre, la seguridad en sí mismo y la confianza que proyectaba Thurston me ayudaron a convencerme de que sabríamos llevar bien la paternidad. Él no hablaba mucho de tener un hijo, pero tampoco hablaba de nada en detalle; la música nos conectaba, sustituía las palabras y acabábamos estando de acuerdo sobre la mayoría de las cosas.

Pero después de que naciera Coco, me di cuenta de que nunca habíamos hablado de qué tipo de padres o de pareja queríamos ser. Simplemente, yo había asumido que Thurston era solidario con las cuestiones feministas, como la igual participación en el cuidado del bebé, iguales responsabilidades en el hogar, etcétera.

Como la mayoría de las madres primerizas, me di cuenta de que, aunque esperes que será una experiencia equitativa y compartida y el hombre piense que la paternidad debe ser compartida a partes iguales, no es así. No puede serlo. Las mujeres cargan con la mayor parte de las responsabilidades de criar a un hijo. Algunas cosas, como lavar la ropa, son más fáciles de hacerlas una misma que tenérselas que explicar detalladamente a alguien. Otras eran biológicas. Cuando era un bebé, siempre que Coco lloraba, yo lo notaba de inmediato, físicamente, porque mis pechos empezaban a gotear. Thurston, y para el caso cualquier hombre, nunca sentía aquel mismo tipo de urgencia, aquel deseo de hacer que el llanto parara, no solo para consolar al bebé, sino para el bien de tu propio cuerpo. Esto no hace que los hombres sean malos padres, aunque puede hacer que las mujeres se sientan solas en lo que ellas esperaban que sería una división igualitaria de las tareas. Es una dinámica que se extendía a otros aspectos de nuestra relación.

Durante el embarazo, me ponía muy nerviosa. En el tercer trimestre, recuerdo que fui a una fiesta en la que me encontré con Peter Buck de R.E.M. y su entonces esposa Stephanie. Acababan de tener dos gemelas, Zelda y Zoe, y me asusté cuando Stephanie me preguntó si quería coger a uno de los bebés. También tuve una serie de sueños de ansiedad. En uno de ellos, Coco era un bebé que hablaba y que venía conmigo a comer fuera de casa. En otro, justo después de que Kurt se suicidara, alguien me dejaba a Frances Bean para que cuidara de ella. (En la vida real, siempre que Kurt y Courtney venían de visita a Nueva York, su niñera, Jackie, traía a Frances a casa para que jugara con Coco. Tengo fotos de las dos acurrucadas en la asquerosa cama de nuestra gata. Los bebés que gatean parecen sentirse atraídos por los lugares a los que uno menos quiere que vayan.)

Thurston en seguida se acostumbró a la paternidad. De hecho, tenía un don innato. Yo había leído bastantes libros sobre bebés y sobre cómo ser padres, pero él tenía mucha más experiencia con niños, puesto que había hecho de canguro muchas veces durante su juventud. Nunca se sentía incómodo cogiendo a Coco en brazos o tirándose al suelo para jugar con ella.

Al mismo tiempo, como se lo tomaba todo de forma tan personal, me costaba explicarle cualquier cosa que yo estuviera sintiendo sin que él se ofendiera. Deseaba que alguna vez me dijera: «Dime qué puedo hacer para ayudarte», pero nunca lo hacía. No se trata de una reprimenda, sencillamente, las cosas eran así. Pero aquello me hacía sentir como si fuera la única a cargo de la situación, la única que se ocupara de nosotros como familia, la guardiana del faro. No siempre me sentía cómoda en aquel papel, pero tenía poca elección. Tenía que hacer lo que era correcto para nuestra familia.

El hecho de tener un hijo también provocó una crisis de identidad enorme en mi interior. Tampoco ayudaba el hecho de que, durante las entrevistas de prensa, los periodistas siempre me dijeran: «¿Qué se siente siendo madre en el

mundo del rock and roll?», del mismo modo en que durante las décadas anteriores no habían podido evitar preguntar: «¿Qué se siente al ser la chica del grupo?». Estoy segura de que a Thurston le preguntaban por lo mismo, pero, al menos por fuera, no parecía molestarle tanto. Como muchos hombres, él era el «papá enrollado y divertido», lo cual era fantástico para Coco en muchos sentidos. Al final, probablemente fue mejor padre que pareja, puesto que había empezado a alejarse de mí, queriéndolo hacer todo a su manera cada vez más a menudo. Al recordarlo, creo que posiblemente se debía a que ya no quería estar conmigo.

42

NO ES QUE ESTUVIÉRAMOS ESTRECHOS en nuestro piso de la calle Lafayette, sino más bien que, sencillamente, había llegado la hora de hacer un cambio. Cuando uno siente que Nueva York ya no es lo que era y decide irse a vivir a otro lugar, la cuestión que se plantea es ¿adónde ir? Portland, en Oregón; la zona

entre Raleigh y Durham, en Carolina del Norte… Habíamos considerado ambos destinos y también hicimos indagaciones sobre Brooklyn —Carroll Gardens y Cobble Hill—, pero los precios en los distritos menos céntricos eran más altos de lo que queríamos pagar, y yo no quería vivir en la periferia de Nueva York, mucho más allá de Brooklyn.

También estaba pensado en lo que vendría en el futuro. No quería criar a Coco en la calle Lafayette. No en las cercanías del SoHo, no con manadas de modelos flacas y altas como jirafas en cada acera de la zona comercial peatonal del consumismo de lujo del SoHo. La cultura de las niñeras de Nueva York también me fastidiaba, con ambos padres trabajando todo el día para poder permitirse pagar a un extraño para que cuide de su hijo al que nunca ven. Los gastos y los inconvenientes y, más adelante, las escuelas y las solicitudes y las pruebas de acceso y controlar de forma excesiva a tu hijo en una ciudad donde ningún niño puede andar por ahí sin ir acompañado, donde no hay jardines ni apenas vecinos de verdad… todos ellos fueron factores que influyeron en nuestra decisión de irnos de Nueva York.

Northampton, en Massachusetts, fue una segunda opción que llevábamos considerando desde hacía mucho tiempo. Era una ciudad de estudiantes. La universidad de Smith estaba allí, y las de Amherst, UMass Amherst, Hampshire y Mount Holyoke quedaban cerca. La de Williams se encontraba a una hora de distancia también. Como estaba plagada de antiguos residentes de Nueva York, uno no tenía la sensación de estar en la típica zona residencial ni en una ciudad en la que sus habitantes tuvieran que desplazarse cada día a otra más grande para ir al trabajo. Además, Northampton es una de las ciudades pequeñas más liberales de Estados Unidos. Lo peor era la irritable mezcla de cafeterías, estudios de tatuajes, restaurantes vegetarianos, centros de yoga y consultas de terapeutas. Pero lo que subyacía a nuestra decisión de mudarnos allí era la esperanza de que, tal vez, Thurston, Coco y yo pudiéramos llegar a estar más

centrados en la familia, más unidos, menos dispersos. Para ayudarnos a suavizar las cosas, contábamos con los buenos amigos que teníamos por la zona, como Byron Coley y su familia, y J Mascis, que vivía en Amherst.

Además, dejar la ciudad e irnos a vivir al campo nos parecía exótico. Un agente inmobiliario nos enseñó unas cuantas propiedades, principalmente casas rurales con habitaciones oscuras y techos que te rozaban el cuero cabelludo. Thurston había crecido en una casa viejísima con unos techos tan bajos que no podía caminar erguido hasta su habitación. Cuando encontramos una casa de ladrillo de tres plantas alta y grande con jardín trasero que estaba en venta cerca del campus de la universidad de Smith, nos tiramos de cabeza, o, más bien, Thurston lo hizo. Abordaba las cosas con un exceso de confianza infantil, a diferencia de mí, que tomaba una posición más objetiva y me cuestionaba más las cosas. Al final, compramos la casa con el dinero que yo había obtenido de la venta de X-Girl. Conservamos el piso de la calle Lafayette, pero ahora éramos habitantes de Nueva Inglaterra.

Un periódico local, *Gazette*, publicó un artículo en primera plana sobre nuestra traslado a Northampton, lo cual me molestó, porque entonces todo el mundo en la ciudad supo dónde vivíamos. Recuerdo que una noche alguien dejó una demo en nuestro porche delantero. Otra noche, dos alumnos de Smith, que vivían en unas viviendas para estudiantes de último curso situadas enfrente de nosotros, pegaron una nota a nuestra puerta de tela metálica preguntando si Julie Cafritz y yo querríamos pinchar en un programa de radio de la universidad. Julie y su marido, Bob, se vinieron a vivir a aquella zona algunos años después de que lo hiciéramos nosotros. Julie y yo acabamos pinchando y, además, nos lo pasamos bien.

En comparación con Nueva York, todo parecía más asequible en Massachusetts, y la casa nos proporcionó una sensación nueva de espacio y libertad. El sótano era ideal para tocar y también nos sirvió para almacenar la

enorme colección de discos de Thurston. A medida que pasaba el tiempo, se fue llenando de libros, casetes y cintas de vídeo, además de material de archivo y *merchandising* variado de Sonic Youth, compartiendo escenario con muebles de la familia heredados de mis padres, así como otros recuerdos, entre los que había figuras de cerámica que yo había hecho de adolescente.

Con el paso del tiempo, me acabó gustando vivir en Northampton. A pesar de que Nueva York estaba a tres horas en coche en dirección sur y Boston a menos de ciento cuarenta kilómetros en dirección este, Northampton recibía más influencias de Nueva York que de Boston —la gente leía el *New York Times* en vez del *Boston Globe*—. También era rural y bonita, una ciudad pequeña con la sofisticación de una ciudad más grande. Lo último que me apetecía en el mundo era vivir en una ciudad suburbana, pero con sus estudiantes, sus academias, sus hippies, sus granjeros, sus antiguos habitantes de Nueva York y sus viejos yanquis, Northampton era algo completamente distinto. Al cabo de unos años de irnos a vivir a Northampton, me encontré con Lawrence Weiner, el artista, en una exposición en Nueva York. «¿Aún vives en Massachusetts?», me preguntó. «¿Y cómo has llegado hasta aquí? ¿No necesitas un pasaporte para salir de ese estado?» La fantasía de Lawrence respecto a Northampton, y a toda Nueva Inglaterra, era que los puritanos seguían manejando el cotarro. Me eché a reír.

Independientemente de cuál fuera mi fantasía sobre vivir en Northampton, no podía sacudirme de encima el miedo que todo exneoyorquino siente a estar rodeado de indiferencia y conformidad. Pero ningún lugar te lo da todo. Desconfío igualmente de las ráfagas de energía que te da Nueva York, que te despedazan y te consumen. Vivir allí te proporciona una falsa sensación de suficiencia y confianza. Si estás ansioso por algún motivo, la ciudad exterioriza tu ansiedad por ti, con lo cual te sientes extrañamente tranquilo.

43

EL PRIMER INVIERNO en Nueva Inglaterra fue duro. Tormentas y más tormentas de nieve, témpanos que goteaban de los canalones como espadas o imágenes congeladas de rayos, además de la responsabilidad de tener que ocuparnos de cosas en las que nunca antes habíamos tenido que pensar, como quitar la nieve de las escaleras de la parte de atrás o de la entrada con una pala. A veces, cuando conducía por la ruta 9 hacia Amherst en los meses de enero o febrero, todo se veía muy gris y feo, especialmente los puestos de verduras cerrados y, por supuesto, el centro comercial, lleno de grandes superficies como Home Depot, Chipotle, Target, Walmart, exactamente igual que en cualquier zona periférica de Estados Unidos.

Habíamos querido un cambio, algo diferente, y ya lo teníamos. Pero cuando lo veo en perspectiva, tal vez nos mudamos allí en un intento de escapar, no de Nueva York, sino de una tensión tácita que había estado creciendo en nuestro matrimonio desde el nacimiento de Coco. El juego que Thurston y yo parecíamos estar jugando, sin mediar palabra, era «¿Quién de los dos es el adulto?».

Coco había empezado la educación infantil en la escuela laboratorio asociada a la universidad de Smith, no tanto una escuela laboratorio de verdad como una pequeña escuela privada con algunas ideas progresistas. Estaba tan solo a una manzana de casa —un paseo relajado por la mañana y por la tarde—, y me

recordaba a la escuela laboratorio de la UCLA a la que había ido yo a su edad, la del campus bonito y el barranco.

También había otros asuntos familiares que estaban acaparando mi tiempo. En el penúltimo día de la gira con Pearl Jam en 2000, el mismo año en que Al Gore perdió las elecciones presidenciales en favor de Bush, mi madre se vio envuelta en un grave accidente de tráfico. Su cuidadora la estaba llevando a hacer unos recados cuando giró a la izquierda cuando no debía. Se tomaron medidas heroicas para reanimarla. Margie, mi vieja amiga de Los Ángeles que era casi una hermana mayor para mí, me llamó para darme la noticia minutos antes de que subiéramos al escenario en Washington D. C. Ian MacKaye, el mítico miembro de Minor Threat y de Fugazi, se encontraba allí en aquel momento. Me dijo: «Una cosa es la realidad de la gira y otra, la realidad». Thurston y yo nos subimos a un avión rumbo a Los Ángeles. Me pasé el vuelo entero sollozando.

Mi madre había sufrido un grave traumatismo craneoencefálico y estuvo en una unidad de cuidados intensivos de Los Ángeles durante algo más de un mes. Thurston solo se pudo quedar unos días y luego tuvo que volver al este a ocuparse de Coco, a la que habíamos dejado con su cuidadora. Yo seguía en Los Ángeles cuando Coco tuvo su primer día de escuela. Thurston sacó una bonita foto de ambos de camino a la escuela, y se me partió el corazón por no estar allí, por sentirme dividida en dos entre la alegría de ver a Coco empezar el colegio y velar a mi madre. Pero también me sentía afortunada y segura porque Thurston era un buen padre que podía darle a nuestra hija todo lo que pudiera necesitar aunque yo no pudiera estar allí en persona.

Mi madre permaneció dos meses en el hospital. Acabó con una sonda nasogástrica, incapaz de comunicarse durante los tres últimos años de su vida. Pero estuvo lúcida, reconocía a las personas que estuvieran presentes, y su personalidad permaneció intacta. A veces me pregunto si me estaba mirando

con amargura o con reprobación por su estado… ¿Había sido lo correcto consentir que se tomaran medidas heroicas para salvarla? Es difícil de decir, y nunca lo sabré.

Finalmente, mi madre regresó a casa con un grupo de cuidadores. Cada dos meses me desplazaba allí para verla y comprobar cómo iba evolucionando, y, cuando yo no podía, Margie lo hacía por mí y me ponía al corriente de su evolución. Jamás podría haber superado aquel periodo sin Margie. Mi madre se había esforzado tanto durante los últimos años para asegurarse de que nunca acabaría en una silla de ruedas —hacía yoga, jugaba a golf y salía a caminar cada día— que, para mí, era demoledor verla de aquella manera. Además, me resultaba doloroso que ella hubiera vivido toda la vida en Los Ángeles sin haber sufrido ni un accidente de tráfico importante para acabar siendo víctima del volantazo de su cuidadora.

UNA COSA ERA MARCHARSE de Nueva York y otra muy distinta acostumbrarse a una nueva ciudad, a una nueva casa, a un nuevo ritmo de vida. Por las mañanas, o Thurston o yo llevábamos a Coco a la escuela y dábamos una vuelta con los otros padres. Como he dicho antes, muchos eran antiguos residentes de la gran ciudad, sofisticados e inteligentes, pero ninguno de ellos procedía del mundo del rock. De todos modos, aquel era un mundo con el que nunca me había sentido identificada. Independientemente de que nos sintiéramos integrados o involucrados en la vida de Northampton, nuestra vida era diferente de la del resto de la gente. Nadie más salía de gira y luego regresaba a casa para pensar en cuál sería el siguiente paso.

Una mañana, tras dejar a Coco en la escuela, me quedé charlando con uno de los padres. Era un científico inteligente y divertido.

—Voy a ir al gimnasio —me dijo—. ¿Qué planes tienes tú para hoy?

—Tengo que ir a casa y hacerle una entrevista telefónica a Yoko Ono —le respondí. Me salieron las palabras antes de poder editarlas.

—Caray —exclamó—, tu vida es bastante glamurosa, ¿no?

Sin embargo, no lo era. La entrevista a Yoko Ono fue otra cosa que acabé haciendo y que tuvo su parte estresante.

Lo más difícil de ser madre y estar en un grupo tenía que ver con la logística. La mayoría de las veces, Sonic Youth programábamos las giras en función del calendario escolar o de las vacaciones de Coco. Más o menos hasta que cumplió diez años, Coco siempre vino con nosotros. A partir de entonces, se quedaba en casa y pasaba las pocas semanas que estábamos ausentes con una canguro. En cierto momento, la sobrina de Thurston, Katie, comenzó a acompañarnos en las giras para ayudarnos a cuidar de Coco. Coco la adoraba, y Katie pudo conocer una pequeña parte del mundo. Durante las semanas en las que no estábamos de gira, Thurston, yo o ambos acostumbrábamos a ir a Nueva York para ensayar,

grabar, dar entrevistas y hacer sesiones de fotos, y todo aquel ir de acá para allá no era fácil para una niña. Dependiendo del humor con el que se levantara, Coco podía ser la niña más flexible o inflexible sobre la faz de la Tierra. Cuando teníamos que levantarla temprano y meterla en un avión, era fantástica, sobre todo para una niña a la que costaba despertar por las mañanas. Pero si entrabas en una habitación de hotel y, por algún motivo, había algo que no estaba bien, a pesar de que la detestara, se negaba obstinadamente a marcharse de allí.

Incluso cuando Katie nos acompañaba para echarnos una mano, ir de gira con una niña era muy estresante. Hacer el equipaje, deshacerlo, correr para coger el avión, subir a una furgoneta para ir al hotel y luego a la prueba de sonido. En los aeropuertos, los niños que llevan peluches Beanies se ponen a gritar cada quince metros. Enseñar disciplina a un niño no es coser y cantar, en especial cuando tienes varios ojos clavados en ti. Dejarse olvidado un preciado muñeco de peluche pueden suponer horas, e incluso días, de angustia. En una ocasión, cuando Coco tenía dieciocho meses, estuvimos de gira por el sudeste asiático con los Beastie Boys. Coco tenía una Zoe de peluche —Zoe es la hermana de Elmo en *Barrio Sésamo*—. Con las prisas, y mientras tratábamos de avanzar entre la interminable marea de tráfico de Yakarta, se nos cayó Zoe al suelo y fue arrollada. Milagrosamente, un taxista detuvo su coche, recogió a Zoe y nos la devolvió, manchada de barro, eso sí. Durante aquel mismo viaje, nos dejamos a Zoe en Auckland, y Peter, nuestro increíble tour manager, la facturó a Wellington, donde teníamos nuestro siguiente concierto.

Por otro lado, estaban los camerinos y los baños. Cada música que haya estado alguna vez de gira tiene una historia grabada en la mente respecto a cómo fue dicha gira en función de los camerinos del *backstage* y los escasos baños. El CBGB es un buen ejemplo de nuestra primera época. Los baños no tenían puerta ni los retretes, asientos. Los lavamanos estaban rotos y las paredes y los espejos estaban cubiertos de grafitis. La mayoría de los clubs de rock no

tienen baños para los músicos en el *backstage*. Antes de salir a actuar, tienes que atravesar la calurosa y sudorosa sala para cambiarte de ropa o mear, intentando siempre que ni tu ropa ni los pies toquen el suelo. Por lo general, tienes que hacer cola antes de entrar en uno de los dos retretes que hay a tu disposición, que muy a menudo están embozados por un exceso de papel higiénico, por lo que no se puede tirar de la cadena. Los festivales cuentan con su propia versión de los baños penosos: una fila de asquerosos lavabos portátiles. Así es cómo me doy cuenta de que me hago mayor, porque, en la actualidad, tengo una verdadera intolerancia hacia los camerinos cutres, feos y mal iluminados, y hacia los baños destartalados. A cierta edad, tu cabeza simplemente dice «no».

Siempre daba mucho gusto volver a casa. En Northampton, teníamos nuestro grupo de amigos poco convencionales: Byron Coley y su esposa, Lili Dwight, tenían dos hijos, uno de la edad de Coco; luego estaban J Mascis y su novia, y más tarde esposa, Luisa, que se convertiría en una de mis mejores amigas; Julie Cafritz también vivía allí con su marido de entonces, Bob Lowton, que fue agente de contratación de Sonic Youth durante mucho tiempo. Julie se había ido a vivir a Northampton un año después que nosotros, y un día después del 11 de septiembre, la hermana de Julie y mi antigua socia en X-Girl, Daisy, y su familia fueron en coche hasta Northampton y nunca se marcharon de allí. Daisy estuvo años sin volver a Nueva York, ni siquiera de visita.

Para mí, era difícil trabajar en proyectos artísticos, llevar la casa y criar a una hija compaginándolo con una carrera musical a tiempo completo. Nunca he tenido ningún talento ni afición en el plano doméstico. Cocino bien y puedo llenar la casa de obras plásticas, pero, hasta ahí es donde llega mi lado hogareño. En una ocasión, Coco me repitió algo que la madre de una amiga le había dicho: que el motivo por el cual yo no sabía hacer nada —con lo que yo supuse que se refería a cosas domésticas como artesanía, coser o hacer cosas al horno— era porque me dedicaba a la música. Aquello hirió mis sentimientos, puesto que la

madre de su amiga me caía bien. Tal vez Coco lo había malinterpretado, o tal vez lo había hecho yo, o tal vez ninguna de las dos. Lo cierto es que nunca quise ser ama de casa. Nunca quise ser ninguna otra cosa que lo que era.

Thurston realizaba más actividades en Northampton que yo, incluso actuar. El condado al que pertenece Northampton, Hampshire —conocido entre sus habitantes como «Happy Valley»—, tenía, y sigue teniendo, una escena de música experimental bastante próspera. Además, Thurston y Byron Coley se habían embarcado en un montón de proyectos musicales y editoriales. Lanzaron un libro sobre la escena no wave y fundaron su propio sello, Ecstatic Yod. A mí no me importaba estar menos ocupada. Estaba en Northampton por el bien de Coco, aunque ello supusiera que, a causa de los viajes, mis trabajos artísticos y otras responsabilidades, parte del tiempo no podía estar allí.

Addie, la hija de Byron, y Coco crecieron juntas y, en tercero, ambas comenzaron a estudiar en otra escuela, la Center School, una escuela progresista a media hora en dirección norte. Cuando Coco empezó la enseñanza media, empezó a sentirse mucho más acomplejada de que Thurston y yo fuéramos sus padres. Desconfiaba de cualquiera —profesores, otros alumnos— que expresara su interés por nosotros y le dijera que le gustaba nuestra música. Le preocupaba tener que dejar su núcleo de amigos y empezar la secundaria con la sombra de sus padres planeando sobre ella. «No sabéis qué representa ser vuestra hija», nos dijo Coco más de una vez, y era cierto, no lo sabíamos, principalmente porque nunca pensamos que Sonic Youth fuera tan conocido.

Aun así, iban apareciendo referencias al grupo por aquí y por allá. Alguien que me hablaba del episodio de *Los Simpson* en el que Thurston y yo habíamos aparecido, o yo me encontraba con un padre en la tienda de comestibles del barrio que me contaba que estaba muy impresionado porque «Kool Thing» había sido incluida en la última versión de Guitar Hero. El personaje que Jason

Bateman interpreta en *Juno* nos mencionaba en la película, y también hicimos un cameo en un episodio de *Gossip Girl* y en otro de *Las chicas Gilmore*.

En casa, como teníamos habitaciones de más por llenar, habíamos creado una especie de falsa familia extendida. El primero en llegar fue Keith, que trabajó extraoficialmente de vigilante de la casa antes de que nos instaláramos y que vivió en la tercera planta mientras la remodelábamos. Keith era interiorista y nos fue de gran ayuda para localizar a obreros de la zona y a un arquitecto. Cuando salíamos de gira en verano, nos cuidaba la casa. La siguiente fue la otra sobrina de Thurston, Louise, que vino a Northampton a vivir con nosotros cuando Coco tenía unos ocho años para estudiar allí la secundaria. Louise quería escapar de los confines de Bethel, en Connecticut, a donde su madre había llevado al resto de la familia para estar más cerca de la madre de Thurston. Louise resultó ser una compañía fantástica para Coco, pero, por muy autosuficiente que fuera, era otra persona a la que alimentar y cuidar y por la que preocuparse, aunque solo fuera a cierta distancia.

Cuando Keith se marchó, dos amigos músicos, Christina Carter y Andrew Macgregor, se instalaron en la tercera planta. Andrew estaba ayudando a Byron en una tienda de discos que había abierto y necesitaba un lugar barato donde vivir. Christina, que grababa unas canciones muy bonitas en su habitación, vivía de la música haciendo giras. Andrew y Christina tenían sus propios horarios y era agradable tenerlos en casa. Un verano, cuando Thurston y yo estábamos de gira, Andrew se llevó a nuestro perro, Merzbow, a un festival de música experimental en el que iba a actuar y donde la gente acampaba al aire libre. Andrew grabó su actuación, en la que se podía oír a Merzbow ladrando al fondo.

Keith, Andrew y Christina instauraron nuestra tradición de tener siempre a alguien viviendo en la tercera planta. Nos iba bien cuando Thurston o yo teníamos que ir a Nueva York, y aunque ninguno de nuestros inquilinos tenía

mucha experiencia con niños, eran personas responsables, y quiero pensar que también les gustaba tener a Coco cerca.

Siempre era duro irse de casa. Normalmente salíamos de gira cuando empezaba a hacer buen tiempo, lo que significaba que nos perdíamos todo el verano. Cuando llegaba junio, teníamos una o dos semanas libres, pero entonces nos íbamos de nuevo y no regresábamos hasta justo antes del Día del

Trabajo[64], cuando comenzaba la escuela de Coco. Nunca tuve la sensación de tener algo parecido a unas vacaciones, tal vez porque nunca las tuve. Aun así, intentábamos que los viajes al extranjero fueran lo más divertidos posibles para Coco, y más adelante, cuando cursaba la educación media, invitaba a algún amigo a acompañarnos durante parte de la gira. Creo que estaba contenta de enseñarles a sus amigos de una vez por todas el poco glamour que tenía realmente la vida de las estrellas del rock.

45

AL BAJAR LAS ESCALERAS, el sótano olía a humedad y su oscuridad quedaba únicamente rota por una bombilla que colgaba de un cable largo en el centro de la sala. Una vieja alfombra cubría parte del suelo de cemento. Hacia la parte trasera de la sala, había un pequeño ampli de bajo y otro de guitarra, junto con

una batería pequeña y un único micro con su pie que quedaba directamente debajo de la oscilante bombilla.

Unos adolescentes descendieron al sótano. Tres chicas y un chico joven se dirigieron hacia los instrumentos. Una chica menuda con el pelo rojo violáceo y una cresta larga y rizada cogió la guitarra, mientras que otra chica alta y de constitución gruesa enchufó el bajo. El chico, flaco y modesto, se sentó a la batería; parecía un gatito esquilado, soñoliento y distraído.

La cantante era alta y tenía el pelo rubio hasta los hombros cortado de forma irregular, como si se lo hubiera cortado ella misma. Llevaba unos tejanos grises ajustados y una camiseta de Mudhoney que debía de ser de los años ochenta que decía «TOUCH ME I'M SICK». El batería marcó el inicio de la canción, y la chica se inclinó hacia el micro para cantar a todo pulmón las palabras «*Wake up, wake up, wake up*…[65]», moviendo el pie de micro ligeramente de un lado a otro, no con mucho movimiento, pero el suficiente para mostrar que estaba segura de sí misma y que no se estaba esforzando demasiado.

La voz me era familiar, me recordaba a la mía. Los movimientos de la cantante también eran como los míos, pero más seguros. No se estaba entregando demasiado, aunque sí lo suficiente para demostrar que, si quería, podía hacerlo.

Se formó un pequeño círculo de pogo alrededor del grupo, y dos adolescentes con cresta se pusieron a bailar enfrente de este, aunque la cantante los sobrepasaba en altura. En cierto momento, se inclinó hacia una amiga mía, que estaba filmando toda la escena, y le susurró: «Odio a esos dos chicos, son tan insoportables…».

La chica era mi hija de dieciséis años y, de hecho, yo no estaba presente, sino que, por el contrario, vi el vídeo en el comedor de mi casa porque Coco no quería ni que Thurston ni yo la viéramos actuar. La bombilla se balanceaba por

encima de ella y proyectaba unas sombras extrañas en la pantalla antes de que el blanco inundara la lente por completo. Me estremecí de pura alegría.

Desde que había dado a luz, los periodistas siempre me habían salido con la misma pregunta: «¿Qué se siente siendo música de rock y además madre?». Es una pregunta que nunca fui capaz de contestar de una manera que me satisficiera a mí, ni a nadie más, sin dar una respuesta del tipo «Lo mismo que cualquier mujer que intente conciliar familia y trabajo…»; la más aburrida que se me ocurriera, como correspondía a la pregunta.

Tal vez, para mí, aquel momento fuera comparable a lo que uno siente cuando su hijo se gradúa de la escuela secundaria. No podía expresarlo con palabras. No era algo que yo hubiera soñado o esperado que ocurriera, ni siquiera se me había pasado por la cabeza que pudiera interesarle a Coco. Me alucinó que fuera tan buena, y el hecho de que su grupo, que había comenzado como una broma entre un grupo de amigos que se reunían para pasárselo bien, tuviera aquella cohesión casi mágica me flipó un montón.

Unas semanas más tarde, Thurston y yo fuimos a verlos en concierto y nos escondimos al fondo de la sala. Hacían de teloneros de un grupo llamado Yuck, supuestamente influenciados por Dinosaur Jr., Teenage Fanclub y Sonic Youth. El grupo de Coco sonaba increíble a través del equipo de sonido del club. La chica de la guitarra parecía como si fuera a saltar encima de algo desde la posición elevada en la que se encontraba, lo que creaba una verdadera tensión. Su forma de tocar era lineal, como la de Pavement, y la del bajo sonaba a unos Public Image primerizos. El sonido de Big Nils era como un torbellino, pura disonancia, y el batería era todo energía y movimiento. Hubiera matado por tocar con él. De nuevo, la cantante, mi hija, se mostraba audaz en su estilo punk de cantante «no cantante», que me obsesionaba como una canción que no lograra recordar.

A la mañana siguiente, durante el desayuno, le pregunté si ella y los demás miembros de su grupo habían hablado con los Yuck. Claro, dijo, habían estado un rato juntos y charlado un poco. No pude evitar preguntarle si ellos sabían quiénes eran sus padres. «Ni hablar», respondió ella. ¿A que es genial?

46

INCLUSO CUANDO ESTÁS en el ojo público, nunca acabas de entender qué impresión causas en los demás. Por alguna razón, Thurston y yo parecíamos conectar con una generación de personas nacidas a finales del *baby boom* que en algún momento de sus vidas habían vivido en ciudades, que habían tenido hijos en un intento de crear bebés rockeros y que no querían envejecer del mismo modo en que lo habían hecho sus padres. Compartían con sus hijos el gusto por la música. Aunque tuvieran cuarenta o cincuenta años, seguían teniendo un rescoldo de fuego, un dedo levantado, una mueca de burla, escondidos tras años de vida. A medida que pasaba el tiempo, parecía que, para muchos, Thurston y yo nos habíamos convertido en el símbolo de ese sentimiento.

Sin embargo, dentro del grupo, las cosas seguían como de costumbre. Hasta donde me alcanza la memoria, me había cuidado de no dar la impresión de ser la parte femenina de una «pareja poderosa». También me había esforzado mucho para no discutir con Thurston en presencia de Lee y Steve. Durante toda mi vida me había amoldado a los sentimientos de otras personas —ironías de la vida, puesto que la prensa suele destacar lo dura que parezco—. A menos que fuera algo sumamente importante, me mordía la lengua por el bien común —la música—, aunque tal vez se tratara de algo más profundo que eso.

Por otro lado, Lee y yo solíamos llevarnos la contraria, normalmente durante las mezclas. Lee se iba por la tangente e insistía en que escucháramos varias

versiones diferentes de la misma mezcla antes de volver a la versión original que ya habíamos acordado. Pero a veces Lee tenía una buena idea y sus tangentes valían la pena. Acabé dándome cuenta de que su pasión por las diferentes versiones era su forma de trabajar. A la larga, vi que Lee y yo éramos capaces de resolver nuestras diferencias y llegar a algún tipo de acuerdo —simplemente, ambos éramos muy testarudos—.

Cuando a Thurston no le gustaba alguna cosa, se limitaba a cerrarse en banda. Se enfurruñaba y nos supeditaba a su estado de ánimo, sin querer discutir las cosas, incapaz de aceptar ningún tipo de confrontación. En aquellas ocasiones, yo me convertía en una embajadora, en una diplomática. En 2011, Sonic Youth produjo la banda sonora de una película francesa dirigida por Fabrice Gobert, *Simon Werner a disparu*[66], y recuerdo perfectamente que Thurston no quería hacerlo; en aquel momento no sabía cuál era la causa, pero más tarde me di cuenta de que, para entonces, ya estaba liado con otra mujer. Sonic Youth compartió todos los derechos de publicación con los productores de la película y creo que, a la larga, Thurston acabó lamentándolo. Los grupos son el máximo exponente de lo que es una familia disfuncional. Si a Steve le molestaba algo que había hecho Lee, por lo general, se lo contaba primero a Thurston. Estoy bastante segura de que yo era una fuente de incordio para Steve: acostumbraba a decir lo que pensaba durante las mezclas, sobre todo en lo que respectaba a la batería, puesto que tenía un gran efecto sobre el sonido general del disco. Aunque, por otro lado, Lee hacía lo mismo.

A medida que fuimos teniendo más experiencia, la dinámica del grupo se fue relajando y encontramos a personas con las que trabajar capaces de tratar con nosotros. Después de dar a luz, tomé bastante distancia cuando me di cuenta de que no podía involucrarme en cada decisión que concerniera al grupo, de que me faltaba la energía y, en algunos casos, incluso el interés. Confiaba en que Thurston tomaría las decisiones acertadas. Por su parte, él siempre me

presentaba las opciones disponibles y la mayor parte de las veces coincidía con él. Sencillamente, yo era más selectiva respecto a las cosas que me importaban.

Era complicado funcionar como grupo porque Steve y Lee vivían en Nueva York y, la mayor parte del tiempo, Thurston y yo estábamos en Northampton. Después de 2000, el estudio que teníamos en Nueva York se fue convirtiendo poco a poco en su estudio. Yo estaba ocupada intentando compaginar y programar nuestras vidas. Si Thurston y yo estábamos ensayando en Nueva York, por ejemplo, tenía más sentido arrancar las giras volando desde Nueva York que desde el aeropuerto más cercano en Massachusetts. Si teníamos que tocar en algún lado, significaba que yo tendría que conseguir una canguro o cuidadora para que se ocupara de Coco durante nuestra ausencia.

Thurston no tenía el mismo grado de previsión. La mayoría de la gente lo veía como una persona exuberante, aparentemente alegre, que vivía exclusivamente en el presente. A puerta cerrada, yo sabía que era más calculador, porque sus letras siempre estaban bien elaboradas —con alusiones al mundo del rock—, y dedicaba mucho tiempo a planear su estrategia rockera. En una ocasión, Dan Graham nos vio tocar la canción «Confusion Is Next» en el CBGB y, más tarde, tras ver a Thurston intentando de forma consciente que se produjera un «momento rockero», le dijo: «Se supone que primero tienes que gritar y *luego* tirarte al suelo, no tirarte al suelo y *luego* gritar». Yo jamás habría tratado de hacer algo así; yo no era así. Thurston era el verdadero rockero, el punkologista, el que idolatraba a Richard Hell con su música, su poesía y su autoadoración.

Después de irnos de Nueva York y a medida que fue cumpliendo años, Thurston mejoró a la hora de declinar ofertas de vez en cuando. De no haberlo hecho, cada dos por tres tendría que haber salido pitando de vuelta a Nueva York. A decir verdad, creo que él nunca quiso vivir en una ciudad pequeña de Massachusetts. Probablemente por eso siempre se mantenía tan ocupado, para

no pensar en ello. Tal vez le recordara a su propia infancia en Bethel, en Connecticut, a su viejo anhelo de escapar de allí y ser libre. La quietud de las ciudades pequeñas prácticamente te obliga a tener tus propios recursos, mientras que el barullo de Nueva York no lo hace. Nueva York es todo diversión y «¿Y ahora qué?». En la ciudad también existen las estaciones, pero están acalladas, y la transición del verano al otoño y al invierno tiene más que ver con el cambio de temperatura que con el cambio de color de las hojas o con que los árboles se queden desnudos o con que la hierba pase de marrón a verde o con hacerse mayor. Con la dopamina que corre imparable por todas sus calles, probablemente Nueva York le sentaba bien al nerviosismo de Thurston, que la ciudad exteriorizaba por él. Siempre que regresaba a casa de allí, estaba de muy buen humor. Entraba en la cocina y me rodeaba con sus largos brazos, como si fuera un niño grande.

Sin embargo, hacia el final, incluso dejó de hacer eso. Parecía perdido en su propio patrón climático, en su propia estación. Al cabo de dos días de volver de Nueva York, la falta de distracción le afectaba. Estaba todo el tiempo con el móvil, moviendo los dedos a toda velocidad, persiguiendo las cosas que sentía que se estaba perdiendo. Cuando entraba en una habitación, hablaba con un tono como de gran capitán ordenando atención. Era como si estuviera hablando por encima de su estado de ánimo, oprimiéndolo, apartando a los demás de lo que realmente estaba pasando. Había perdido aquel brillo juvenil. Yo era consciente de que él no era feliz, lo cual me desolaba y, de algún modo, me hacía sentir culpable.

Me cuesta entender cuándo empezó todo. Era consciente de su infelicidad, pero trataba de justificar las cosas. Yo tenía mis propias dudas acerca de nuestra relación, pero las reprimía diciéndome a mí misma que cualquier relación duradera tiene sus escollos, que nada es perfecto, que nadie puede tenerlo todo. En muchos sentidos, la vida creativa y musical que Thurston y yo

compartíamos era ideal, a pesar de que a veces tenía la sensación de que me fallaba a mí misma si dejaba de lado mi obra artística. Cuando nos fuimos de Nueva York, mi vida como artista visual se convirtió en mi mayor inquietud y preocupación. Reservaba todo el tiempo que no le dedicara a Coco, al hogar o al grupo para dedicárselo al arte. En 2003, expuse en la galería Participant Inc. de Nueva York. Aquel fue también el año en que *la* conocí cuando vino a la galería mientras yo estaba en pleno montaje.

«COTTON CROWN»

47

EL AMOR HA LLEGADO *para quedarse hasta el final*
Se quedará aquí para siempre y cada día
Parece un sueño que se hace realidad
Parece un ángel que sueña contigo
Parece el cielo que perdona y recibe
Parece que nos desvanecemos y lo celebramos
Tu espíritu carnal chispea
Me partiré de risa
Tienes una corona de algodón
La guardaré bajo tierra
Tú controlarás la química
Y pondrás de manifiesto el misterio
Tienes una rueda mágica en la memoria
Me consume el tiempo y miro a mi alrededor
No me importa hacia dónde

No me importa hacia dónde

Los ángeles sueñan contigo

Los ángeles sueñan contigo

Los ángeles sueñan contigo

Los ángeles sueñan contigo

Nueva York es para siempre, cariño

Me consume el tiempo y tú nunca estás a punto

Nos desvanecemos, nos desvanecemos y lo celebramos

Tengo tu corona de algodón

Tengo tu corona de algodón

Tengo tu corona de algodón

Tengo tu corona de algodón

Tengo tu corona de algodón

Tengo tu…[67]

48

NUESTRO MATRIMONIO ENTRÓ EN COMBUSTIÓN cuando descubrí sin querer un montón de mensajes de texto que Thurston y la mujer habían intercambiado. Fue un golpe demoledor, y el único motivo por el que no me derrumbé del todo fue Coco. Hubiera hecho cualquier cosa por protegerla y evitarle tener que verse involucrada en lo que estaba sucediendo entre sus padres. No solo es horrible enterarse de que no eres la persona más adorada en la vida de tu padre, sino que también hace que cambie tu modo de ver a los hombres y, además, justo en el momento en que estás entrando en el llamado «mundo adulto».

Y así es cómo empezó todo, a cámara lenta, un patrón de mentiras, ultimátums y falsas promesas, seguidos de correos electrónicos y mensajes de texto que casi parecían concebidos para ser descubiertos y que yo me viera obligada a tomar una decisión que él, Thurston, por cobarde, no podía afrontar. Estaba furiosa. No solo porque se negara a asumir su responsabilidad, sino por la persona en la que me había convertido: su madre. Tenía dos opciones, o soportar la humillación o acabar con todo.

Intentamos salvar nuestro matrimonio. Ambos fuimos a terapia y también vimos a un consejero matrimonial. Pero era como tratar con un adicto que se estaba destruyendo, que no podía evitarlo. Seguíamos durmiendo en la misma cama —era una cama muy grande—, pero, por la mañana, nos vestíamos, bajábamos al piso de abajo y cada uno se dedicaba a lo suyo. Yo me preparaba el

desayuno para mí y Thurston desaparecía en su despacho de la primera planta o en el sótano, donde tenía su colección de discos. Durante el día, siempre que lo veía, estaba escribiendo algo en su iPhone como un loco, como si estuviera buscando algo desesperadamente.

Antes de estar con Thurston, ella, la mujer, había tenido una relación sentimental con un antiguo y estrecho colaborador de Sonic Youth al que llamaré Tom. Todos habíamos presenciado cómo aquel tímido hombre que estaba en contra de la vida doméstica y la tecnología se había transformado en un tipo aferrado a su teléfono móvil, al que comenzó a llamar su «*walkie-talkie*», cuyo número privado tan solo conocía ella, y cómo Tom había empezado a hablar de irse a vivir con ella y de matrimonio y de tener hijos, y cómo, al instante de abandonar el escenario, tenía el teléfono pegado a la oreja, como si ella se hubiera convertido en una parte de su cuerpo.

Su relación había acabado muy mal, histriónicamente, locamente, como la historia de un periódico sensacionalista. Nadie podía comprender cómo Thurston, que siempre había tenido buen olfato para los aprovechados, las groupies, los tarados o los parásitos, también se había dejado atrapar por aquella mujer. Ella era una corriente que te arrastraba bajo el agua y, antes de que te dieras cuenta, ya estabas a kilómetros de tu hogar.

Más adelante, alguien me dijo que ella hubiera sido feliz seduciendo a cualquier persona del grupo. De hecho, yo había sido la primera con quien lo había intentado. Dos años antes, había entrado en la galería Participant Inc., donde yo estaba montando una exposición, y se había presentado como editora de una famosa editorial. Y entonces fue al grano: «Me marcho de aquí mañana», dijo, «pero ¿te interesaría hacer un libro?».

Resulta que necesitaba a alguien —a mí— para editar un libro sobre *mixtapes* que iba a publicar. «Gracias, pero ahora mismo no me interesa», le contesté.

Tampoco pensé que pudiera interesarle a Thurston. No era de esos a los que les gustan los libros de mesa de centro, que es a lo que sonaba el proyecto. Cuando le pregunté a Richard Kern acerca de la mujer, me respondió que se mantenía alejado de ella, lo cual me hizo reír, puesto que si un director de cine cuya obra explora estéticamente el sexo extremo, la violencia y la perversión prefiere guardar las distancias con ella, lo más probable es que sea tremenda.

Pero cuando le hablé a Thurston sobre el proyecto de las *mixtapes* y saqué a relucir que era una depredadora sexual, sí que le interesó. Dos años después de que Tom se mudara a la otra punta del país para huir de ella, Thurston y la mujer —que también tenía una hija pequeña y en aquel momento estaba saliendo con otra persona—, fundaron una pequeña editorial, Ecstatic Peace Library, con el fin de publicar libros de arte, diseño, fotografía y poesía en ediciones limitadas. Montaron una oficina en nuestro piso de la calle Lafayette, que para aquel entonces estaba vacío la mayor parte del tiempo.

Más tarde me enteré de que ella prácticamente se había instalado allí: cocinaba y dejaba los platos y las sartenes a secar junto al fregadero, e incluso sacaba las viejas muñecas de Coco de cuando era niña y las alineaba sobre la cama las noches en que su hija se quedaba a dormir en la antigua habitación de mi propia hija.

Los pocos libros que publicó Ecstatic Peace Library respondían principalmente al gusto de ella, lo cual me sorprendió. El primero mostraba la obra de uno de sus amigos fotógrafos, James Hamilton, que había trabajado en *The Village Voice* en los años setenta. También tenía en mente un libro convertible sobre Yoko Ono que se transformaba en cometa. Parecía un libro pensado para la tienda de regalos del MoMA.

Durante aquel tiempo, yo no sospeché nada, a pesar de que todas las personas que la conocían o se la encontraban tenían exactamente la misma reacción oscura, tóxica, la misma sensación de «¿Qué ha sido *eso*?», como si alguien, o

algo, intentara apoderarse de ellas. Me decía cosas de lo más absurdo mientras me tomaba del brazo y me acompañaba hasta un taxi. «Quiero ser tu asistente personal» y «¿Qué quieres que te compre? ¿Necesitas medias?». Luego desaparecía y regresaba al cabo de quince minutos con seis pares de medias.

Su deseo de agradar era aún más anormal, puesto que sabía lo mal que me caía, sobre todo cuando vi lo que sucedió entre ella y Tom. «¿Por qué trabajas con ella?», le pregunté una vez a Thurston. «A mí me parece que está muy chalada.»

«Bueno, cuando trabajamos juntos es muy profesional», me contestó Thurston. Luego añadió: «Sé cómo lidiar con ella».

49

MÁS TARDE, MI AMIGA JULIE me contó que había sospechado durante mucho tiempo que Thurston y la mujer estaban teniendo una aventura. «Fue por los cigarrillos», me dijo.

Thurston y yo estábamos pasando una semana en la isla de Martha's Vineyard, en la casa que Julie y Daisy alquilaban en Chilmark. Thurston no paraba de salir fuera o de dar largos paseos y, cuando regresaba, todos percibíamos el olor a humo que se le había quedado impregnado. Siempre había sido un fumador ocasional, pero últimamente lo había estado haciendo de forma compulsiva, aunque en todo momento se aseguraba de no fumar delante de Coco o de mí. Siempre lo hacía fuera, lejos de la casa, siendo las colillas apagadas y aplasta- das en el césped o en el camino de entrada la única prueba de ello.

«¿No se te hace raro que Thurston no te diga que fuma?», me dijo una vez la mujer, «que pretenda esconderlo…». Se echó a reír. «¿Por qué crees que lo hace?» Que yo desconociera la respuesta parecía proporcionarle un placer de tipo sádico.

Thurston se fue de Martha's Vineyard antes que yo para asistir a una ceremonia conmemorativa en Nueva York en honor de Tuli Kupferberg, miembro de The Fugs, un grupo sobre el que Byron Coley y él planeaban escribir un libro. Al menos aquella fue su explicación oficial. Me perdí la

conversación que mis amigos mantuvieron aquella noche, cuando hablaron de Thurston y de sus motivos para abandonar antes la isla.

—Creo que tiene una aventura con ella —dijo Julie sin tapujos.

—Para —dijo alguien—. No sigas por ahí.

—Intentemos ser positivos —dijo otra persona.

—Os lo digo, es por los cigarrillos —dijo Julie—. Los cigarrillos siempre te delatan. Recordad mis palabras.

Cuando la verdad salió a la luz, Julie me contó que ella siempre fumaba la misma marca de cigarrillos que fumara la persona con la que estuviera saliendo en aquel momento y que Thurston estaba fumando la misma marca que la mujer.

Una mañana me levanté para ir a yoga. Thurston seguía dormido, y bajé la vista hacia su móvil. Fue entonces cuando descubrí los mensajes de ella sobre el fantástico fin de semana que habían pasado juntos, sobre lo mucho que lo quería, y los de él respondiéndole con las mismas palabras. Fue como una de esas pesadillas de las que no consigues despertarte nunca. Estuve temblando todo el tiempo en la clase de yoga y, cuando llegué a casa, le planté cara. Primero lo negó, pero le conté que había vistos los mensajes —exactamente como en las películas, solo que aquello era atrozmente real—.

Thurston me aseguró que quería poner fin a su historia. Me aseguró que quería volver con nuestra familia.

A la larga, encontré los correos electrónicos y los vídeos de ella en el portátil de Thurston, así como los centenares de mensajes de texto que se habían intercambiado, insolentemente exhibidos en nuestra factura mensual del móvil. Cuando me volví a encarar con él, lo negó, luego lo admitió, luego me prometió que su historia con ella se había acabado. Fue un patrón que repetiría una y otra vez. Yo quería creerle. Comprendí que los cigarrillos indicaban algún

tipo de secreto entre ellos, un ritual y un tabú que solo podía tener lugar fuera del hogar cuando no había nadie alrededor.

En octubre de aquel mismo año, Thurston voló a Carolina del Norte a una segunda ceremonia conmemorativa, esta vez en honor de un viejo amigo llamado Harold, quien había sido nuestro padrino de boda veintisiete años atrás.

Thurston parecía nervioso y me ofrecí a acompañarle, puesto que sabía lo mucho que quería a Harold y que probablemente sería una experiencia emotiva para él. Atribuí sus nervios al hecho de que, en cierto modo, él y Harold se habían distanciado con el paso del tiempo. Pero un par de semanas más tarde, con mi paranoia en aumento, salió a la luz que él y la mujer se habían visto en Carolina del Norte y que él había hecho dos reservas de hotel diferentes, una en un hotel cualquiera —tal vez para despistarme— y la otra en un *bed & breakfast* más caro.

No me enteré de aquello hasta que estuve en Nueva York y a punto de ir a la fiesta de lanzamiento de uno de los libros de Ecstatic Peace. Para entonces, Ecstatic Peace Library estaba prácticamente disuelta, pero el libro en el que ella y Thurston habían estado trabajando se iba a publicar igualmente. Se habían tomado medidas para que ella no se presentara por allí. Yo no quería ir —para mí era traumático incluso estar en la misma habitación que James Hamilton, quien estaba al corriente de la aventura—, pero tenía que reclamar el territorio de lo que quedaba de mi matrimonio.

Aquel día, cuando descubrí la verdad sobre su encuentro, recuerdo que estuve deambulando por Nueva York, temblando, intentando no llorar. Llamé a mi terapeuta, a Massachusetts, aunque no recuerdo qué me dijo. La fiesta de lanzamiento del libro fue tan dolorosa como me temía. Al día siguiente, Thurston tenía que ir a Los Ángeles para grabar un álbum que iba a producir nuestro amigo Beck, y yo pensaba conducir de vuelta a casa. Cuando me encaré con Thurston acerca de su cita con ella en Carolina del Norte, acabamos

hablando en los asientos delanteros de mi coche, puesto que un amigo se había quedado a dormir en nuestro piso y allá no teníamos intimidad.

No recuerdo qué dijo Thurston, solo que me convenció para que no pusiera punto final a nuestro matrimonio en aquel instante. Había sido una reincidencia estúpida, me dijo, y que no volvería a ocurrir. Yo aún quería creerle.

A lo largo de los meses anteriores, le había dicho a Thurston que, al haber sido traicionada por él, creía que estaba en mi derecho de mirar su portátil, especialmente si él, como no dejaba de repetir, no tenía nada que ocultar. No tardé mucho en encontrar un correo electrónico sin enviar dirigido a la mujer escondido en la papelera de su escritorio. La droga que era ella había hecho que se transformara en un mentiroso compulsivo, hasta el punto de que dos de nuestros amigos más cercanos me habían dicho que estaban tan desanimados por lo que uno de ellos llamó la «oscuridad» de Thurston que ya no querían venir más a casa.

50

YO HABÍA ANIMADO A THURSTON a que trabajara en su álbum en solitario con Beck. Aunque no fuera su primer trabajo de este tipo, me decía a mí misma que, si Thurston tenía mayor presencia como músico solista y que si podía trabajar fuera de su zona de confort, tal vez se sentiría menos engullido por el grupo y más contento con su vida.

Él y Beck comenzaron a grabar en Malibú. A principios de enero, Thurston y yo fuimos a Los Ángeles a una de aquellas sesiones. Durante el viaje en avión, Thurston estuvo de un humor muy cambiante, tan pronto lloraba como se mostraba distante y distraído.

Al cabo de dos o tres días, me dijo que la había visto de nuevo, que habían vuelto a quedar después de Navidad, antes de que él y yo hubiéramos ido a Inglaterra para dar un concierto de Año Nuevo. Yo me había encontrado con una foto increíblemente perturbadora en el correo no deseado de Thurston antes de viajar al Reino Unido para dar aquel concierto. Parecía una foto preparada, con un aire extrañamente cleopatresco. La mujer posaba en una habitación de hotel que parecía muy caro. Llevaba lencería de seda y esposas de raso en las manos. Aparecía sobreexpuesta por un exceso de luz. Thurston me aseguró que la foto había sido tomada hacía mucho tiempo, pero hubo algo en su manera de comportarse que me hizo creer que tenía un significado especial para ambos y que si alguna vez yo llegaba a descubrir la verdad, pondría fin a

nuestro matrimonio en ese mismo instante. De principio a fin, nuestro viaje a Londres había sido doloroso y tenso.

Cuando Thurston me dijo que la había vuelto a ver en Navidad, me fui de la casa de Beck y conduje hasta la de mi mánager y buena amiga Michele para contarle toda la historia. Michele no se encontraba en casa, y mientras yo esperaba a que regresara, Thurston se presentó allí. Estaba muy alterado. Le dije que había echado a perder las oportunidades que le había dado y que nuestra relación se había acabado. Se quedó sentado en una silla mientras yo le pedía a gritos que se fuese, pero, por el motivo que fuera, no se movió. Finalmente, Michele llegó y Thurston se marchó, y entonces yo volé de regreso a casa al día siguiente.

Aquella noche, mi móvil sonó. Era Thurston, que llamaba desde Malibú. Había tenido un momento de claridad, dijo: no quería perderme ni a mí ni a Coco ni nuestra vida en común.

El disco en solitario de Thurston, titulado *Demolished Thoughts*[68], era una suerte de colección de mininotas suicidas, en su mayor parte acústicas, inmaduras y egocéntricas. Al principio de animarle a grabarlo, no había pensado sobre qué podrían tratar las letras, pero, al escuchar algunos fragmentos de una o dos canciones, me percaté de que jamás lo podría volver a escuchar. «Creo que las letras probablemente hablan de *vosotros* dos», dijo Julie amablemente, pero, para mí, las letras, y las canciones, hablaban, y siempre lo harán, de ella.

«Ni siquiera sé qué hacer con este disco», me dijo Thurston. «Solo tengo ganas de irme al bosque y desaparecer.» Nuestros agentes le hicieron saber que podía retrasar su lanzamiento, pero, en vez de ello, se limitó a negarse a promocionarlo, básicamente haciendo como si todas las canciones del disco no existieran. Como los cigarrillos. Como ella.

Después alguien me enseñó un comentario publicado en la página web de Sonic Youth. «Está buenísima», había escrito un fan. Debía de haber visto una

foto de los dos en alguna web o le habrían llegado los chismorreos que circulaban por ahí. «Ten cuidado, Kim, al fin y al cabo los hombres son unos cerdos y hay más aventuras en el trabajo que en cualquier otro ámbito», había añadido. Finalmente, el fan había escrito, usando un eslogan tomado de *El caballero oscuro*, la segunda de las tres películas sobre Batman del director Christopher Nolan, «Algunos hombres solo quieren ver arder el mundo».

Unos meses más tarde, más o menos cuando Coco cumplió diecisiete años, me enteré de que Thurston la había vuelto a ver en un concierto que había dado en Europa, a pesar de haberle prometido a su terapeuta que, en caso de que ella volviese a aparecer o se pusiera en contacto con él, lo llamaría y también me lo diría a mí. No hizo ninguna de las dos cosas. Empecé de nuevo a controlarle los correos electrónicos, donde encontré varios vídeos cortos de tono pornográfico que ella le había enviado. Thurston negó haberlos contestado, pero, al cabo de un tiempo, encontré un borrador de un correo a medio escribir dirigido a ella que incluía una foto de él. Tal vez no lo había enviado porque le pudo la vanidad o quizá quería que yo lo encontrara. Le pedí que se marchara definitivamente de casa.

Se coordinó el anuncio oficial de nuestra separación para que pudiéramos sentarnos con Coco y explicárselo antes de que la noticia llegara a internet y los desconocidos comenzaran a hablar de nuestras vidas. La red ya es lo suficientemente problemática, en especial cuando estás en tu último año de secundaria y estresado por empezar la universidad. Aunque Thurston y yo nos habíamos separado en agosto, no habíamos hecho ninguna declaración pública hasta entonces, pero la gente comenzaba a especular.

Aquello no evitó que Coco se enfadara conmigo por no habérselo contado antes. Los hijos creen que todo es un asunto familiar y que ellos deberían tener el mismo derecho a voto o algún control sobre todo lo que ocurre en las vidas de su familia. Y al ser una adolescente, se sentía doblemente consciente de sí

misma. Ya le habíamos más que arruinado su último año de secundaria. Tal como nos había dicho, no teníamos ni la más remota idea de lo que era tenernos como padres.

Es cierto que sentí compasión por Thurston, y aún lo hago. Lamentaba el modo en que había perdido su matrimonio, su grupo, su hija, su familia, nuestra vida en común… y a sí mismo. Pero eso dista mucho del perdón.

51

HACE UNOS DÍAS estuve pensando acerca de hacia dónde ha ido, dónde ha estado y cómo ha evolucionado la música. Los años sesenta fueron muy apreciados por todos. Más que ninguna otra década, encarnaron la idea de que un individuo podía encontrar una identidad en un movimiento musical. No la misma identidad que proviene del despertar sexual —eso es algo más bien de los años cincuenta—, sino de un despertar colectivo, como el que lleva a que unas adolescentes histéricas lloren juntas, a que se provoquen y se empujen las unas a las otras, a un contagio borroso de llanto y deseo. A finales de los años sesenta, el relajado y triposo ambiente hippie comenzó a entrelazarse con un ansia de dinero, cosa que provocó que la música y el movimiento comenzaran a distanciarse.

La ruptura del idealismo que el público y el intérprete habían compartido marcó el fin de los años sesenta. Altamont, los disturbios en los barrios pobres del centro, Watts, Detroit, los asesinatos a manos de los Manson, el festival de la Isla de Wight. Allí, el público se abrió paso entre las improvisadas barreras, barreras que no habían existido antes. En el enorme espacio al aire libre, hubo voces que corearon «¡Estafa!». Con la intención de disfrutar de la música sin pagar, irrumpieron en el festival y causaron estragos que acabaron con el buen ambiente, con lo que algunos músicos se vieron obligados a cancelar su actuación y otros temieron por su seguridad. En cierto momento, Joni Mitchell

dejó de tocar en medio de una canción y se echó a llorar. El público no la estaba escuchando realmente y, en aquel instante, debió de darse cuenta de que aquello —los años sesenta, aquella libertad— había tocado a su fin.

En una ocasión vi un documental, realizado justo después de Woodstock, sobre un pequeño festival llamado Big Sur Folk Festival. El festival se celebró en Esalen, un spa hippie cuyo cometido era el desarrollo de la autoconciencia a través del cuerpo. Aquel festival era una mezcla de rock, folk y soul, con el público a un lado de una piscina y los artistas al otro. Crosby, Stills, Nash & Young salían a escena. Durante su actuación, uno de los asistentes comenzó a despotricar contra los abrigos de piel que llevaban, acusándolos de ser unos vendidos. Se produjo un altercado, una refriega, y Stills intentó calmar al tipo, para luego usar el incidente como lección —«*todos* podemos caer en la trampa del dinero»— y también como introducción a la siguiente canción. ¿Pero qué estaba diciendo realmente? ¿De qué lado estaba en realidad?

La década de los setenta fue la primera época que aprendió a explotar la cultura juvenil y supuso el nacimiento del rock corporativo. No duró demasiado. En 1977, The Clash habían escrito una canción con la letra «*No Elvis, Beatles, or the Rolling Stones*[69]» e Iggy Pop y los Stooges habían irrumpido como los primeros punks. Pero Iggy había estado presente todo el tiempo, haciendo ruido bajo los dichosos cielos de los años sesenta; una alteración de lo que se suponía que debía ser entretenimiento y energía positiva. Iggy caminaba por encima del público, rompía cosas de cristal, se embadurnaba con mantequilla de cacahuete. ¿Era un show sobre el escenario? ¿Era música rock? ¿Era la vida real? Iggy le daba a las multitudes algo que no habían visto antes y, al alejarse de las expectativas del público, surgía algo nuevo y salvaje. «Esta noche nos lo vamos a pasar muy bien», decía, casi como si obligara al público a tragarse la idea. A Iggy le reconozco el mérito de haber deconstruido el concepto de entretenimiento. ¿Qué es una estrella? ¿Es el estrellato una suerte de madurez aplazada? ¿Es un

lugar más allá del bien y del mal? ¿Es una estrella una persona en la que necesitamos creer; un temerario, alguien que corre riesgos, alguien que se acerca al filo del precipicio sin caer por él?

Por supuesto, hubo otros —The Velvet Underground, The Doors— que corrieron riesgos en los años sesenta, cuando nadie sabía hacia dónde estaban yendo las cosas. Antes de ellos estuvieron los de la generación beat y, antes de ellos, los artistas de las vanguardias, los futuristas, el Fluxus y, antes de ellos, el blues; música de marginados, un luto por aquello que se espera pero que nunca llegará, así que, en todo caso, ¿por qué no dedicarnos a bailar y a tocar a fin de olvidar durante unos instantes?

Y, ahora, cambio de plano a Public Image Ltd. actuando en The Ritz en 1991, en la ciudad de Nueva York. Sid Vicious estaba muerto y los Sex Pistols ya no existían. Public Image Ltd. había causado impacto y su tercer álbum, *The Flowers of Romance*, con aquella chica de la portada, resultaba misterioso. La clientela del Ritz esperaba ansiosa a que apareciera el grupo. La enorme pantalla que iba de un extremo al otro del escenario en la que proyectaban vídeos antes de que salieran los músicos seguía bajada. La pantalla era una barrera natural usada para suscitar y motivar la reacción de los asistentes. En primer lugar, apareció una imagen gigantesca de la cara de John Lydon riéndose. Luego empezó a cantar. Sobre la pantalla proyectaron una sórdida película en la que aparecía un callejón oscuro y la chica de la portada de *The Flowers of Romance* salía de un cubo de la basura. La película se detuvo, pero la pantalla siguió bajada y, de repente, detrás de ella, aparecieron las sombras de los tres miembros del grupo. La pantalla seguía allí. Furiosos por ver las fantasmagóricas y ritualizadas figuras del grupo tras la pantalla, los asistentes comenzaron a inquietarse; no podían ver a la banda en carne y hueso. Empezaron a gritar. Unos cuantos les lanzaron sillas metálicas. El grupo salió corriendo del escenario y el público procedió a destruir la pantalla.

Los miembros de Public Image no habían salido a escena con la intención de causar una revuelta. Simplemente trataban de hacer algo nuevo, pero las expectativas del público se habían truncado. En un principio, la pura audacia del grupo había arrastrado a una multitud hacia el Ritz, pero luego los asistentes no habían sido capaces de aceptar lo que los músicos les estaban ofreciendo. Era demasiado para ellos. Y aquella experiencia, aquella sensación, nunca aparecerá en YouTube, nunca será descargada en el portátil ni el móvil de nadie. En la actualidad, nadie encontrará una foto de aquello, porque internet no existía y nadie le estaba prestando atención ni se preocupó por documentar lo que estaba sucediendo justo delante de sus ojos, a excepción de un fanzine fundado por un puñado de quinceañeras neoyorquinas llamado *The Decline of Western Civilization*[70].

Elvis Presley, Eddie Cochran, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Sid Vicious, Darby Crash, Ian Curtis, Michael Jackson y otros murieron, por así decirlo, debido a nuestra necesidad de «heroicidades». Al usar sus egos para esculpir su música —llegando a creerse, en algunos casos, la identidad que los medios de comunicación habían creado para ellos—, usaban su propia imagen para destruir el estándar de lo que había existido antes y, al mismo tiempo, daban origen a nuevas formas. El público pagaba para ver. También lo hacía para presenciar la destrucción de la vida de los artistas —aquella libertad ilusoria que se convertía en una libertad real—.

Por esa razón, los años ochenta fueron parecidos a los años sesenta. Ahora todos pertenecen a la misma era preinternet. En la actualidad, la nostalgia por la vida preinternet es algo generalizado. ¿Cómo eran las cosas entonces, cuando deambulábamos en un eterno estado de desconocimiento y mendigábamos porciones de información? ¿Difiere en algo lo que un concierto nos proporciona hoy en día de lo que nos proporcionaba antes? No, es lo mismo: la necesidad de trascendencia o, tal vez, de una mera distracción —un día en la playa, una

excursión a la montaña— de la vida monótona, del aburrimiento, del dolor, de la soledad. En realidad, es posible que actuar nunca haya sido más que eso. Un beso interminable —*eso* es todo lo que siempre quisimos sentir al pagar dinero para oír tocar a alguien—.

¿Existieron alguna vez los años noventa? La música norteamericana para el gran público sigue siendo tan conservadora en la actualidad como lo era en los años ochenta. La música experimental se ha convertido en un género. Los anuncios de recopilatorios de música que pasan por televisión en horario nocturno mezclan y fusionan los años ochenta y los noventa de un modo que me pone de los nervios. Hubo un elemento de tenacidad y autenticidad que hizo posible que Sonic Youth pudiéramos abrirnos paso sorteando los obstáculos de las drogas y la ambición, pasando por los clubs llenos de cuerpos exageradamente retocados y dientes esmerilados. Después, a medida que se fue acercando el nuevo milenio, la irreflexiva y decadente escalada hacia el éxito por parte de todo el mundo acabó haciendo que la música girara en torno al arrepentimiento y la expiación.

En algún momento del año pasado fui a ver actuar al humorista Dave Chappelle en el festival Oddball de Hartford. Era la primera vez que alguien, en este caso Live Nation, había montado un festival itinerante compuesto íntegramente por monologuistas. Antes de que saliera a escena Chapelle, habían actuado Demetri Martin y Flight of the Conchords, y aunque en ambos casos habían pasado algún mal rato con los asistentes, que entraban y salían hablando en voz alta, lo supieron manejar con divertido aplomo.

No hay nada que los monologuistas odien más que el hecho de que la gente hable mientas actúan. No hay nadie más vulnerable que los humoristas. No son actores representando una sátira. Se valen de su personalidad. Les gusta controlar y destripar la situación, adueñarse del lugar y, si pierden al público, intentarán recuperarlo.

Cuando Dave Chappelle salió al escenario en medio de unos fuertes, espectaculares y muy esperados aplausos, fue un gran momento, y a mí casi se me saltaron las lágrimas. Al cabo de unos diez minutos, Chappelle comenzó a pedirle a la gente que no hablara, que le dejara actuar. Pero nadie le hizo caso. Empezaron a pitorrearse de él y a gritarle cosas. Entonces Chapelle sacó su paquete de cigarrillos y anunció que era un hombre con mucha paciencia y que se limitaría a esperar los veinticinco minutos que le marcaba su contrato.

Hizo exactamente eso. Se quedó allí sin hacer nada. Permaneció incluso más tiempo del requerido y comenzó a hablar con el público, cuyo comportamiento para entonces se había vuelto aún más caótico. Entonces dio las buenas noches y abandonó el escenario. Luego supe que, la noche siguiente en Pittsburgh, arrasó.

52

CUANDO CONOCÍ A JUTTA KOETHER, ella era editora y periodista en la revista *Spex*. Nos estaba entrevistando a Thurston y a mí durante nuestra gira europea

de *Daydream Nation* y parecía confundida por el hecho de que Sonic Youth, conocido como una suerte de grupo punk rock, hubiera usado la imagen de una de las velas de Gerhard Richter en la portada del disco. En Alemania, Gerhard era, y sigue siendo, su artista contemporáneo más importante, pero a Jutta le parecía que habíamos tomado una decisión artística banal orientada al *statu quo*. Tras semanas de dar entrevistas en las que la mayoría de los periodistas formulaban las mismas tres o cuatro preguntas, fue fantástico encontrarnos con alguien que fuera estimulante. En mi opinión, usar la portada de Gerhard había sido una decisión estética troyana —disfrazar la subversión bajo un exterior benigno, del mismo modo en que los años ochenta de Reagan ocultaron tormento y volatilidad—.

Jutta y yo nos hicimos amigas. Un día después de que se instalara en Nueva York, tropecé con ella en Saint Mark's Place, y comenzamos a quedar. Ella pintaba, pero también hacía música y performances artísticas.

Con el tiempo, Jutta y yo iniciamos lo que se convertiría en una serie de instalaciones colaborativas y performances. La primera, titulada *The Club in the Shadow*[71], la presentamos en la galería de Kenny Schachter del West Village, un espacio atípico diseñado por Vito Acconci. La localización me resultaba de lo más divertida por estar situada en una travesía junto a las torres de Richard Meier, llenas de pisos de varios millones de dólares que dan al río Hudson, propiedad de gente como Calvin Klein o Martha Stewart.

También hicimos performances —las llamábamos «obras de un acto»— en las que combinábamos texto e improvisaciones de música noise. Hace poco colaboramos en una muestra en el PS1 de Nueva York, durante la última noche de la retrospectiva dedicada a Mike Kelley, y también en el Geffen Contemporary, donde se inauguró la muestra de Mike en Los Ángeles. En 2012 Mike fue hallado muerto en su casa de South Pasadena, un presunto suicidio. En el PS1, proyectamos uno de los vídeos de Mike detrás de nosotras en la gran

carpa con forma de cúpula situada junto al edificio PS1. A principios de su carrera, Mike había formado un grupo con Tony Oursler y otros miembros llamado The Poetics, cuyas canciones resonaron desde un reproductor de casete en el escenario mientras Jutta y yo improvisamos sobre ellas. El texto que empleamos provenía de una vieja entrevista que me había hecho Mike, y Jutta hizo de Mike y yo de mí misma y, a media actuación, invertimos los papeles. Fue un placer dar una réplica a algo que hubiera hecho Mike. Contribuyó a hacer que su muerte fuera algo menos definitivo, más bien una continuación de un diálogo con su trabajo y sus ideas y su sentido del humor. Es difícil pensar en Mike como alguien abatido que se da por vencido, puesto que, durante toda su vida, jamás se había dado por vencido y siempre había querido prosperar.

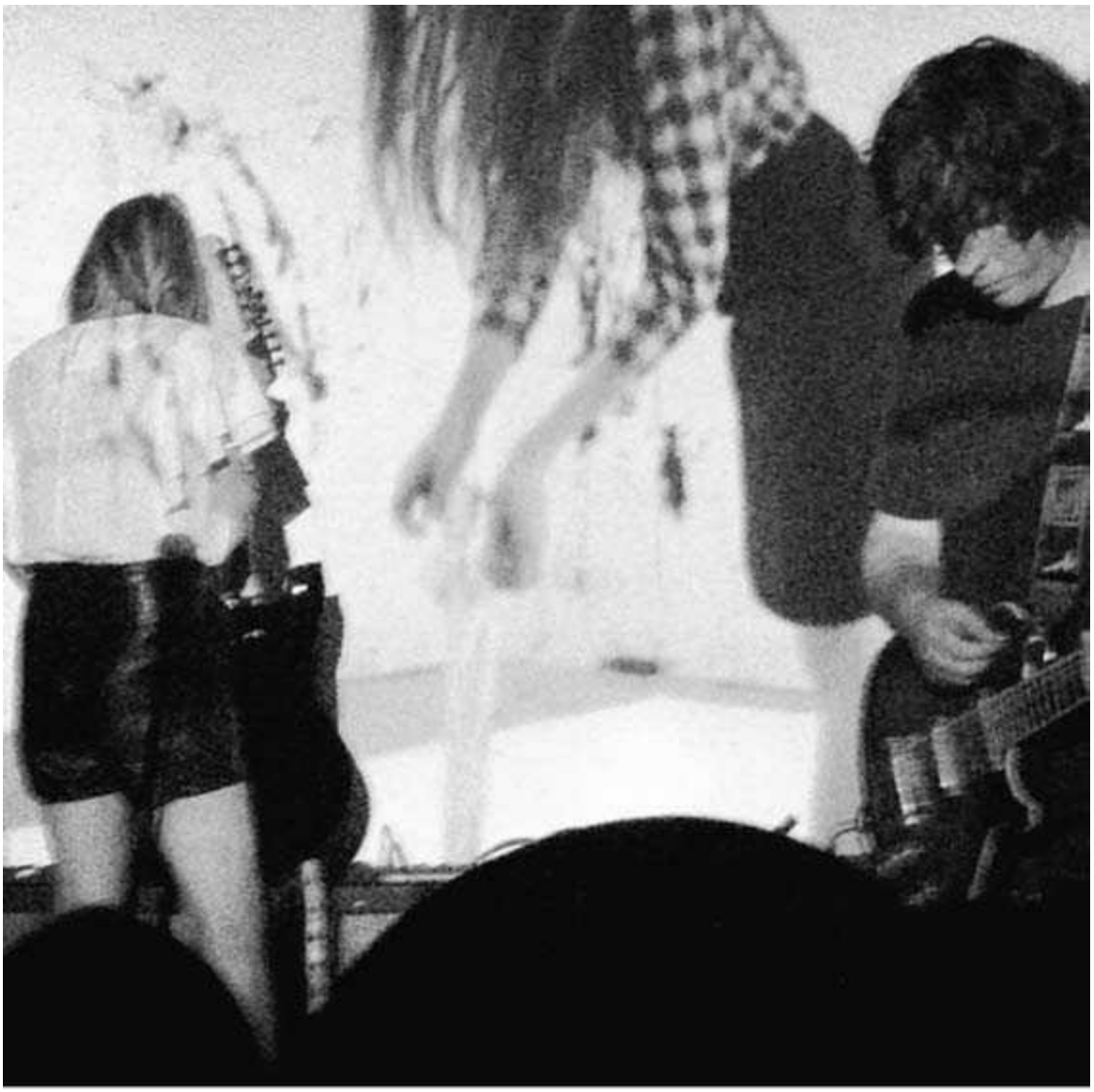
Yo también monté otro grupo. Desde sus inicios, Body/Head, mi formación con el músico Bill Nace, fue un concepto extraño. La mayoría de la gente es reticente a la idea de la improvisación, puesto que cree que no sirve de nada o que no tiene ningún sentido. Un año después del fin de mi matrimonio, y de Sonic Youth, Coco se fue a vivir al Medio Oeste para estudiar en una escuela de arte. Aún había gente viviendo en nuestra casa, pero había llegado la hora de dedicarse a otras cosas. Empezar un nuevo grupo me pareció algo interesante que hacer.

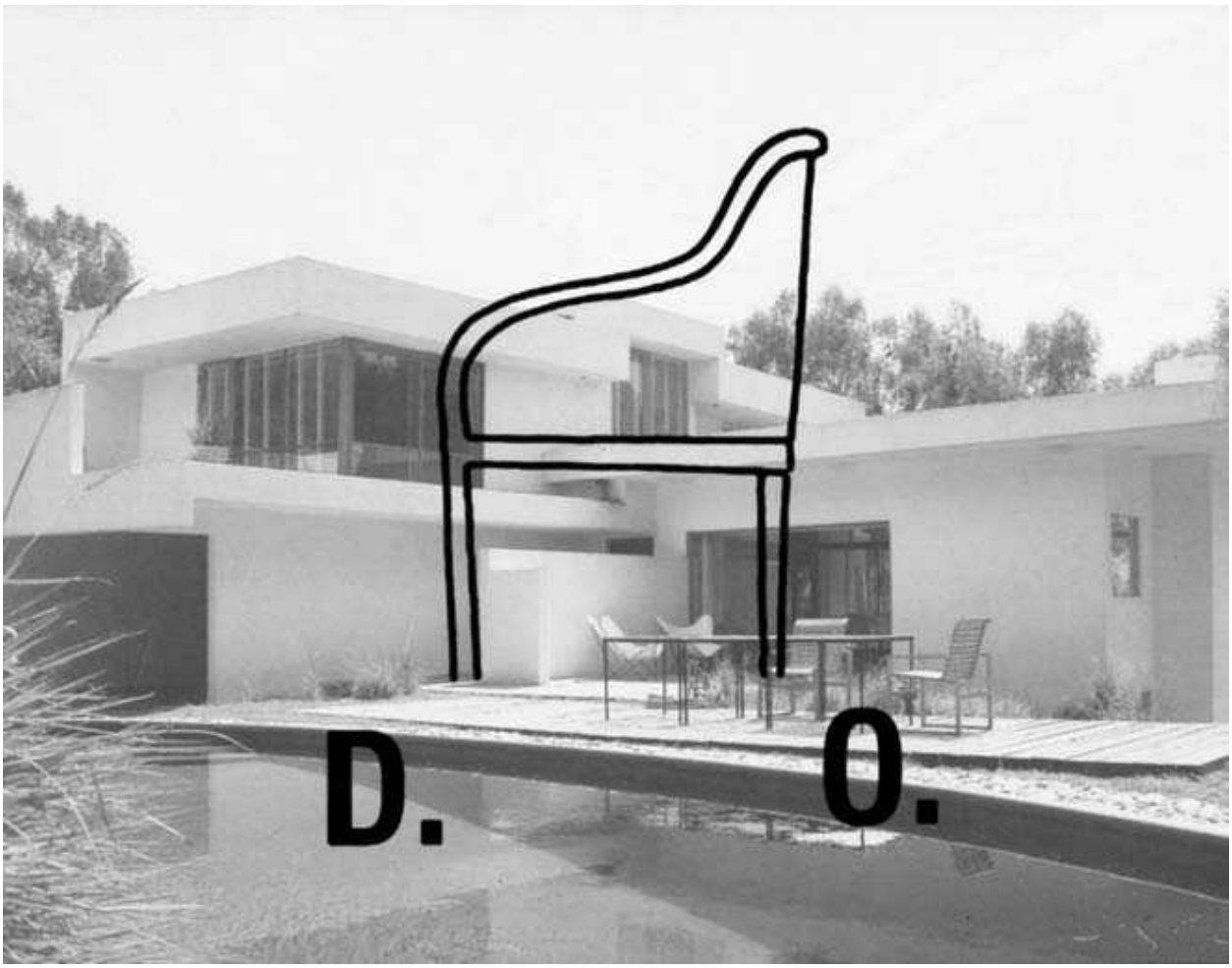
Bill había tocado en un dúo con Thurston, y los tres habíamos tocado juntos unas cuantas veces. Más adelante, Bill y yo comenzamos a tocar en nuestro sótano como dúo y a grabar nuestra música en casete. En cuanto se nos ocurrió un nombre, supimos que éramos un grupo y no flor de un día. No es que yo estuviera intentando alejarme del sonido de Sonic Youth necesariamente —a veces usaba afinaciones de guitarra de aquella época—, pero en cuanto se suprime la batería, todo suena diferente. Mi intención no era hacer algo que sonara explícitamente a rock. Ya había llevado la historia de ser una música de rock hasta donde había podido aguantarla. Se trataba más bien de crear lo que a

Bill y a mí nos apetecía escuchar: música moderna, ruidosa, dinámica, emotiva y libre. Le dimos derecho preferente a Matador, el sello de Sonic Youth, sin pensar realmente que quisieran publicarnos. Pero lo hicieron, y fue en forma de doble LP.

Uno de nuestros temas, «Last Mistress», tenía influencias de la película de Catherine Breillat de 2007 *Une vieille maîtresse*. Breillat había querido ir a París a estudiar cine, pero, al ser mujer, la escuela no se lo había permitido. Luego pensó: «Bueno, pues si Robbe-Grillet escribió un libro que luego acabó filmando…», y escribió un libro. Y yo pensé: «¿Cómo es posible que una chica educada en una escuela católica superestricta de la Francia de provincias desarrolle tal nivel de sofisticación? Tal vez fuera una escuela católica vanguardista…».

La mejor música surge cuando uno es intuitivo, cuando pierde la consciencia de su cuerpo y, de algún modo, pierde también la cabeza: la dinámica Body/Head. Pero lo que Bill y yo hacíamos como dúo no daba necesariamente la impresión de ser improvisado. Como tocábamos juntos tan a menudo, la música de Body/Head estaba trabajada e, inevitablemente, repetíamos ciertos elementos durante su ejecución. Aun así, yo la consideraba música —música rock/noise excéntrica—, en oposición a, digamos, arte performativo, que es un término que detesto. Siempre que actuábamos, proyectábamos una película a cámara lenta detrás de nosotros; una colaboración con Richard Kern. Era música a modo de película, como si el público estuviera observando la banda sonora de un film. Aquello quería decir que los espectadores para los que tocábamos llegaban con menos expectativas. Sabían, por ejemplo, que yo no me pondría a tocar de repente una canción de Sonic Youth.





53

ESTE ÚLTIMO INVIERNO, después de haber pasado tres semanas en California, me di cuenta de que ahora Nueva York y Northampton hacen que me sienta muy melancólica. En el este, la nieve es gris y abundante y se funde, y todo el mundo está pálido. Los recuerdos que tengo, y la casa de la que aún soy

propietaria, están llenos de objetos que adornan una vida que ya no habito, unos sentimientos que ya no tengo.

Jamás hubiera comprado nuestra casa, o la hubiera decorado como lo hice, de no haber estado intentando crear un hogar. Quería darle a Coco una vida lo más normal posible, algo parecido a la estabilidad de clase media que tanto Thurston como yo habíamos disfrutado de pequeños. La casa de Northampton es bohemia y caótica y está repleta de obras de arte y libros. Pero, para ser sinceros, nunca pensé que una casa tan grande como la nuestra, con toda su madera oscura y crujiente y las comodidades típicas de una casa de catedrático, fuera de mi agrado. Se trataba de una solución intermedia, lejos por igual de la sensibilidad de Nueva York, en la que lo moderno se yuxtapone a lo histórico, y de la de Los Ángeles, en la que uno tiene esa sensación de transitoriedad y ligereza, como si viviese en un *bungalow*.

A fin de escapar del hielo y la nieve, pasé parte de este último invierno en la cima de una colina de Echo Park. Mi anfitrión y casero de Airbnb vivía en la puerta de al lado, en una casa de aspecto y ambiente similares. Vivir en un entorno prácticamente sin amueblar me resultaba estimulante. Podía ver el letrero de Hollywood, todo el centro y, si el día era claro, prácticamente hasta el mar. Era la vieja Los Ángeles, sin «McMansiones» ni edificios de oficinas por todas partes. A más de tres mil kilómetros al este, tenía una casa enorme de tres plantas repleta de artefactos relacionados con una vida que ya no me parecía relevante, pero, bajo la magnífica luz de Los Ángeles, podía dar la espalda a ese pensamiento. Tal vez fuera así cómo se sentía Thurston, viviendo, como lo hacía, en Londres, llevando una vida bohemia y *hipster* libre de cualquier responsabilidad. Había regresado a la vida que llevaba en Nueva York cuando nos conocimos, aunque la mujer sigue con él y Thurston no ha estado realmente solo, no emocionalmente, no en cuanto a atenciones, en los últimos seis años, tal como le contó a alguien en una entrevista reciente.

Cuanto más mayor me hago, más pequeño me parece el mundo. Larry Gagosian volvió a entrar en mi vida, en esta ocasión, auspiciando una exposición de mi obra en una casa situada encima de Laurel Canyon y Mulholland Drive. ¿Quién se hubiera imaginado que acabaría exponiendo con Larry Gagosian?

El otoño pasado, Mark Francis, un respetado comisario que trabaja para Larry en Londres, me incluyó en una exposición colectiva con algunos de mis pintores preferidos: Yves Klein, Lucio Fontana, Chris Wool. La exposición recibía su nombre de una pintura de Wool titulada *The Show Is Over*[72]. Después Mark me preguntó si quería hacer una pequeña exposición en Los Ángeles, y acepté. En un principio, esperaba hacerla en una pequeña casa estilo rancho anónima —siempre me han fascinado los vecindarios de casas modelo—, pero la Casa Schindler de Laurel Canyon resultó ser la localización y el marco perfectos para una serie de dos docenas de pinturas de coronas que había estado haciendo, una exposición que titulé *Coming Soon*[73].

Para mí, las coronas eran símbolos de los barrios residenciales —una baja forma de decoración que, de algún modo, podía ser transformada en otra cosa —. Me gustaba la idea de que una corona, un objeto cotidiano, podía no ser, o significar, nada en absoluto, un objeto sobre el que cualquiera pudiera proyectar lo que quisiera. Las mías estaban centradas en el lienzo, eran asimétricas, de color azul Yves Klein o de múltiples azules océano, cobre, plata y dorado cromado. Quería redefinir la idea de escenificar una casa, como se ve en los *reality shows* sobre el mundo de los bienes inmuebles de la televisión. La Casa Schindler tenía una fantástica relación interior/exterior con la naturaleza, una tranquilidad señorial, y la luz del sol dotaba de dramatismo a sus dimensiones y la convertía en un ideal «porno casero» moderno de mitad de siglo. Cerca de allí, en Mulholland, se vivían dramas reales: camiones de bomberos, helicópteros y tráfico zumbando cañón arriba y abajo sobre una autopista de entrada y salida

que llevaba de West Hollywood a Studio City y más allá. Mulholland Drive tiene más dramas cinematográficos y más drama de la vida real que ninguna otra carretera de Los Ángeles, y fue la ruta preferida de la familia Manson para atravesar la ciudad desde su casa cerca de Calabasas a Hollywood y para sus siniestras incursiones nocturnas a finales de los años sesenta.

Pinté todas las obras en el precioso nivel inferior de la casa. Coloqué una delgada capa de plástico transparente encima del suelo de cemento, un plástico tan traslúcido que parecía que estuviera pintando directamente sobre el suelo. Entonces coloqué las coronas encima de los lienzos que había dispuesto en el suelo, las rocié con spray y luego las quité; la corona se convertía en algo que enmascaraba y delineaba un espacio en blanco, o negativo, en la superficie donde había sido colocada. Como parte de la instalación en la casa, tiré unos *leggings* en el suelo del dormitorio. Aaron, el representante de Gagosian, tenía libertad para cambiarlos de lugar si le apetecía. La exposición se tituló «Kim Gordon Design Office», dando continuación al nombre «Design Office» que había usado a principios de los años ochenta.

Unos días después de que se inaugurara la exposición, Lisa Spellman me pidió oficialmente que me uniera a su galería de Nueva York, la 303 Gallery, y también accedí. Pero por mucho que siempre esté intentando alejarme de los escenarios, la música sigue atrayéndome hacia ellos… porque en medio de todo esto, recibí una nueva invitación, que también acepté.

A principios de la primavera pasada, tomé el último vuelo de Los Ángeles a Nueva York para ensayar con los miembros de Nirvana Dave Grohl y Krist Novoselic durante varios días. Nirvana iba a entrar en el Salón de la Fama del Rock and Roll en su primer año de elegibilidad, y Dave y Krist decidieron pedirle a varias mujeres que cantaran con ellos para representar la voz de Kurt: Joan Jett, Annie Clark (también conocida como St. Vincent), Lorde y yo. Era un gesto atrevido y muy impropio del Salón de la Fama del Rock and Roll, pero me

sentí sumamente halagada de que me lo pidieran y muy contenta de poder estar con los miembros sobrevivientes de Nirvana y compartir con ellos un momento que tendría lugar casi veinte años después del día en que murió Kurt.

Además, Dave y Krist invitaron a todos los baterías y *roadies* que habían tenido, muchos de los cuales también habían trabajado para nosotros cuando Nirvana y Sonic Youth estuvieron de gira juntos a principios de los años noventa. Gente de la misma agencia de representación, de la misma discográfica… también estuvieron presentes aquella noche en el Barclays Center. En realidad, los únicos que faltaron a la reunión fueron los otros miembros de Sonic Youth, Kathleen Hanna y Tobi Vail. En cuanto al Salón de la Fama, Kurt hubiera detestado formar parte de todo aquello, pero también creo que hubiera estado contento de ver a cuatro mujeres interpretando sus canciones.

En el escenario, me acordé de que Kurt era el intérprete más intenso que hubiera visto en la vida. Durante el show, lo único en que podía pensar era que quería hacer llegar aquel mismo tipo de valentía al público. Canté «Aneurysm», con su estribillo «*Beat me out of me*[74]», introduciendo toda la rabia y el dolor que había sentido durante los últimos años; una explosión de duelo de cuatro minutos de duración en la que finalmente me permití a mí misma sentir la feroz tristeza que me había causado la muerte de Kurt y por todo lo que la rodeó. Después del show en el Salón de la Fama, Michael Stipe, que fue quien anunció oficialmente la entrada de Nirvana, se me acercó y me dijo: «Tu forma de cantar ha sido la cosa más punk que haya pasado, o probablemente que vaya a pasar jamás, en este espectáculo». Pero lo mejor de la noche sucedió más tarde, en una *after party* que se celebró en un pequeño club de metal de Brooklyn. Allí vi a Carrie Brownstein y a J Mascis, a quien Kurt le había pedido en cierto momento que se uniera a Nirvana, y me sentí como si estuviera en casa. Luego estuvimos interpretando más canciones de Nirvana junto con J Mascis y John McCauley de

Deer Tick. Fue una verdadera reunión noventera para todos los que habíamos estado en la escena en aquel entonces.

Luego cogí el avión de vuelta a Los Ángeles. De vuelta al arte.

Mi mente aún conserva la sensación de estar enrollándome con alguien en un coche aparcado en una colina enfrente de la casa de Echo Park. Nos habíamos reencontrado en una fiesta de unos amigos comunes la noche anterior. Era encantador, y yo también me sentía superatraída por él. Después me llevó a casa y aparcó en medio de mi calle, en plena colina —el motor aún encendido, el freno de mano bien asegurado—. Yo era plenamente consciente de que él era promiscuo y nuestro beso de buenas noches se transformó en una metida de mano en toda regla. Tuve que separarme de él porque tenía que coger un vuelo al cabo de dos horas. Parecía estupefacto, como si quisiera decir: «Joder… ¿no quieres follarme aquí mismo en el coche?». Lo sé, ahora parezco una persona totalmente distinta, y supongo que lo soy.

CRÉDITOS

Todas las fotos, excepto las que se citan a continuación, son cortesía de la autora y pertenecen a su colección personal.

Págs. **3**, **224**: Charles Peterson
Págs. **6-7**, **92**, **104**: Felipe Orrego
Pág. **12**: Robert Balazik
Pág. **124**: Foto de Isa Genzken, cortesía de la galería Buchholz, Berlín/Colonia
Págs. **148**, **296**: Ton van Gool
Pág. **160**: Alex Antich, originalmente publicada en la revista *Purple*
Pág. **176**: Richard Kern
Pág. **184**: Pat Blashill
Págs. **200**, **205**, **236**: Tony Mott
Pág. **206**: Laura Levine
Pág. **216**: Cortesía de Universal Music Enterprises, una división de IMG Recordings, Inc.
Pág. **230**: Chris Morret
Pág. **244**: Takashi Homma
Pág. **260**: Jim Spring Yenzee y Jens Jurgensen
Pág. **268**: Cortesía de Home Box Office, Inc.
Pág. **290**: Sofia Coppola

Pág. **302**: George Holz

Pág. **326**: Vice Cooler

Pág. **331**: Louise Erdman

Pág. **332**: MAK Center/Patricia Parinejad

Pág. **338**: Foto de Jiro Schneider, cortesía de la galería Gagosian

NOTAS

1. *Railroad apartment*: piso sin pasillo en el que todo está en línea, como en un tren, y en el que cada habitación conduce a la siguiente. [*N. de la T.*]

2. Dale. Dale. Dale. [*N. de la T.*]

3. Deseo de espíritu. Deseo de espíritu. Deseo de espíritu. Nosotros caeremos. Deseo de espíritu. Deseo de espíritu. Deseo de espíritu. Nosotros caeremos. [*N. de la T.*]

4. Sémola de maíz con mantequilla. [*N. de la T.*]

5. Patata cocida, aplastada o cortada en trozos pequeños y frita. [*N. de la T.*]

6. Motel Gaviota. [*N. de la T.*]

7. Alumnos de clase social acomodada de escuelas secundarias privadas del noreste de Estados Unidos. [*N. de la T.*]

8. Término con que se designa a atletas y deportistas en las escuelas secundarias y universidades norteamericanas, empleado a veces con connotaciones peyorativas. [*N. de la T.*]

9. «Johnny Oso Pardo». La mascota oficial de la UCLA es un oso pardo llamado Joe Bruin. [*N. de la T.*]

10. Término usado en los años cuarenta para referirse a los aficionados al jazz, en particular al moderno. [*N. de la T.*]

11. Estilo típico de las estudiantes de escuelas secundarias y universidades privadas del noreste de Estados Unidos. [*N. de la T.*]

12. El pensador malvado. [*N. de la T.*]

13. De la abreviatura inglesa «*Spanish Americans*». [*N. de la T.*]

14. California Institute of the Arts: Instituto de las Artes de California. [*N. de la T.*]

15. American Civil Liberties Union (Unión Estadounidense por las Libertades Civiles). [*N. de la T.*]

16. Reuniones en las que la gente expresaba sentimientos de amor, amistad o atracción física hacia los demás para su propia satisfacción o como forma de activismo social y en las que se solía meditar, escuchar música y consumir drogas psicodélicas. [*N. de la T.*]

17. Establecimientos de carretera que sirven a sus clientes sin necesidad de que salgan de su automóvil. [*N. de la T.*]

18. «*McMansion*» en el original. Término usado peyorativamente para describir las casas enormes y lujosas de los barrios residenciales. [*N. de la T.*]

19. Siglas de Orange County. [*N. de la T.*]

20. El kilómetro roto. [*N. de la T.*]

21. La primera y la segunda propiedad más cara, respectivamente, de la edición estándar norteamericana del juego de mesa Monopoly. [*N. de la T.*]

22. «Tu cuerpo es un campo de batalla» y «Compro, luego existo» son dos de los eslóganes más conocidos de la obra de Kruger. [*N. de la T.*]

23. Extractos del poema de Holzer «Words of Life and Love» («Palabras de vida y amor») traducibles como «Formas parte de mí» y «Mi piel». [*N. de la T.*]

24. Muebles dispuestos para el hogar o la oficina. [*N. de la T.*]

25. Drogas basura y vinculación afectiva entre hombres. [*N. de la T.*]

26. Intérprete/Público/Espejo. [*N. de la T.*]

27. Acrónimo de *Down Under the Manhattan Bridge Overpass* (por debajo del puente de Manhattan). Barrio del distrito de Brooklyn. [*N. de la T.*]

28. Samuel Alexander Mudd: doctor norteamericano condenado y encarcelado por ayudar a John Wilkes Booth en el asesinato de 1865 del presidente de Estados Unidos Abraham Lincoln. [*N. de la T.*]

29. «*Noise*» en el original. [*N. de la T.*]

30. Los días que pasamos siguen y siguen. [*N. de la T.*]

31. El poder de y para las chicas. [*N. de la T.*]

32. «Los que tiemblan», también conocidos como Sociedad Unida de Creyentes en la Segunda Aparición de Cristo. [*N. de la T.*]

33. Ella ha descubierto finalmente que es una… Se lo ha dicho él… [*N. de la T.*]

34. En castellano en el original. [*N. de la T.*]

35. Tiembla, tiembla, tiembla. [*N. de la T.*]

36. Los chicos huelen mal. [*N. de la T.*]

37. El título puede interpretarse como «La mala luna creciente» o «La rebelión de la mala luna». [*N. de la T.*]

38. Amor y muerte en la novela norteamericana. [*N. de la T.*]

39. Los hombres valientes corren (en mi familia). [*N. de la T.*]

40. Hacia el sol poniente. [*N. de la T.*]

41. Bien, estamos en 1969, Estados Unidos está en guerra. [*N. de la T.*]

42. *La sombra de una duda*. [*N. de la T.*]

43. Esta versión solo está incluida en la edición CD del álbum. [*N. de la T.*]

44. Vamos a matar a las chicas de California… [*N. de la T.*]

45. Va, sube al coche… Vayamos a dar un paseo a algún lugar… No te haré daño… No tanto como el que me haces tú a mí. [*N. de la T.*]

46. Como una virgen / Tocada por primera vez. [*N. de la T.*]

47. Casa estrecha y rectangular típica de la región sur de Estados Unidos con habitaciones en línea, sin pasillo, similar a los pisos «ferrocarril», y una puerta en cada extremo. Supuestamente, «*shotgun*» (escopeta) hace referencia a que, con las puertas abiertas, si esta se disparara desde la puerta principal, los perdigones recorrerían toda la casa y saldrían por la puerta trasera. [*N. de la T.*]

48. *I grew up in a shotgun house / Sliding down the hill / Out front were the big machines / Still and rusty now, I guess / Out back was the river… And that big sign on the road—that's where it all started.*

49. «*Wack slacks*», «*fuzz*», «*swinging' on the flippity-flop*» y «*big bag of bloatation*» respectivamente en el original. [*N. de la T.*]

50. «Blondie» en el original. [*N. de la T.*]

51. Juego de palabras con el adjetivo inventado a partir de «*hip*» (cadera), con una pronunciación similar a la de «*hippy*», usado para insinuar «ancha de caderas» y crear un doble sentido. [*N. de la T.*]

52. El mundo entero está mirando: Weatherman '69. [*N. de la T.*]

53. No quiero. [*N. de la T.*]

54. 1991: El año en que estalló el punk. [*N. de la T.*]

55. Las mujeres en el rock. [*N. de la T.*]

56. Los chicos huelen mal. [*N. de la T.*]

57. Cómeme. [*N. de la T.*]

58. *I'm just here for dictation / I don't wanna be a sensation / Bein' on 60 Minutes / Was it worth your fifteen minutes? / Don't touch my breast / I'm just workin' at my desk / Don't put me to the test / I'm just doin' my best / Shopping at Maxfields / Power for you to wield / Dreams of going to the Grammys / Till you poked me with your whammy / You spinned the disc / Now you're moving your wrist / I'm just from Encino / Why are you so mean-o? / I'm just here for dictation / And not your summer vacation / You really like to schmooze / Well now you're on the news / I'm from Sherman Oaks / Just a wheel with spokes / But I ain't giving you head / In a sunset bungalow / Hhh, hhh… Roshuma, Judith, Paulina, Cathy, Vendela, Naomi, Ashley, Angie, Stacey, Gail…*

59. «*For the "Dirty" promo*» en el original. Juego de palabras con el título del álbum, «*Dirty*» («sucio/a»), que puede interpretarse como «la promoción sucia» y «la promoción de *Dirty*». [*N. de la T.*]

60. ¡Oh… juventud! [*N. de la T.*]

61. «Guapa por dentro» y «Puta adolescente», respectivamente. [*N. de la T.*]

62. Superar esto. [*N. de la T.*]

63. *If you want me to / I will be the one / That is always good / And you'll love me too / But you'll never know / What I feel inside / That I'm really bad / Little trouble girl.*

64. En Estados Unidos, el Día del Trabajo se celebra el primer lunes de septiembre. [*N. de la T.*]

65. Despierta, despierta, despierta. [*N. de la T.*]

66. Simon Werner ha desaparecido. [*N. de la T.*]

67. *Love has come to stay in all the way / It's gonna stay forever and every day / It feels like a wish coming true / It feels like an angel dreaming of you / Feels like heaven forgiving and getting / Feels like we're fading and celebrating / You got a carnal spirit spraying / I'm gonna laugh it up / You got a cotton crown / Gonna keep it underground / You're gonna take control of the chemistry / And you're gonna manifest the mystery / You got a magic wheel in your memory / I'm wasted in time and I'm looking everywhere / I don't care where / I don't care where / Angels are dreaming of you / Angels are dreaming of you / Angels are dreaming of you / Angels are dreaming of you / Angels are dreaming of you / New York City is forever, kitty / I'm wasted in time and you're never ready / Fading, fading, celebrating / I got your cotton crown / I got your cotton crown / I got your cotton crown / I got your cotton crown / I got your cotton crown / I got your…*

68. Pensamientos demolidos. [*N. de la T.*]

69. Ni Elvis ni Beatles ni los Rolling Stones. [*N. de la T.*]

70. El declive de la civilización occidental. [*N. de la T.*]

71. El club en la sombra. [*N. de la T.*]

72. Se ha acabado el show. [*N. de la T.*]

73. Próximamente. [*N. de la T.*]

74. Sácame de mí a golpes. [*N. de la T.*]

LA CHICA DEL GRUPO

KIM GORDON dio a luz a principios de los 80, junto con el que sería su marido, Thurston Moore, y el guitarrista Lee Ranaldo, a uno de los grupos más innovadores, influyentes y prolíficos de la escena musical independiente norteamericana, Sonic Youth. *La chica del grupo* es el relato en primera persona de uno de los grandes iconos femeninos del rock, una mujer que, como Patti Smith, Janis Joplin o Marianne Faithfull, supo encontrar su lugar en un mundo fundamentalmente masculino y, a menudo, sexista.

Dotada de un singular talento e inquietud para lo creativo desde su temprana juventud, Kim Gordon narra en estas apasionantes memorias el devenir de una vida dedicada a la música, al arte —su obra artística, entre la pintura y la instalación, ha sido expuesta en relevantes galerías—, la moda —fue una de las creadoras de la marca X-Girl— y, en menor medida, la interpretación —ha trabajado como actriz a las órdenes de directores como Gus Van Sant, Olivier Assayas o Todd Haynes—, pero también su fecunda historia de amor con Thurston Moore. Sin embargo, la que fuera una de las parejas del rock más longevas y creativas se disolvió tras veintisiete años de matrimonio, poniendo también punto y final a la trayectoria de un grupo que marcó un antes y un después en la música alternativa de los 80 y los 90. Gordon relata con una angustia aún latente cuando descubrió que su marido la engañaba con otra mujer y cómo, después de una retahíla de engaños y mentiras, decidió separarse de él definitivamente.

Kim Gordon también rememora la electrizante escena musical y artística de Nueva York y algunas de las canciones más celebradas y perdurables de Sonic Youth como «Death Valley '69», «Schizophrenia» o «Kool Thing», y recuerda con especial cariño su cálida amistad con Kurt Cobain, el líder de Nirvana.

La chica del grupo explora de manera inteligente y crítica el punto de vista de una mujer que supo abrirse paso en un mundo donde aún hoy prevalece la testosterona, así como también las dificultades que acarrea traer una hija al mundo, conciliar la maternidad con las exigencias de la vida del rock y el arte, y la necesidad de encontrar un espacio propio donde dar rienda suelta a la libertad creativa.

CONTRA